

R. Barthes, J. L. Baudry, J. Derrida, J. J. Goux, J. L. Houdebine,
J. Kristeva, M. Pleyne, J. Ricardou, J. Risset, Ph. Sollers, Tz. Todorov

Program ● **Lingvistică și gramatologie** ● **Imaginarea semnului** ●
Literatura: o critică ● **Critică și adevăr** ● **Contradicție principală,**
contradicție specifică ● **Marx și inscripția muncii** ● **Întrebări asupra**
regulilor jocului ● **Scriitură, ficțiune, ideologie** ● **Problemele struc-**
turării textului ● **Nivelurile semantice ale unui text modern** ●
Cercetare preliminară a noțiunii de text ● **Semiotica: știință cri-**
tică și/sau critică a științei ● **Povestirea primitivă** ● **Dante și**
străbaterea scriiturii ● **Lautréamont politic** ● **Literatură și totali-**
tate ● **Literatură literală** ● **Problemele avangardei** ●

pentru o teorie

a textului

editura univers

PENTRU O TEORIE A TEXTULUI



Traducerile au fost făcute din următoarele volume :

R. Barthes, *Essais critiques* (C) Ed. du Seuil, 1964

R. Barthes, *Critique et vérité* (C) Ed. du Seuil, 1966

J. Derrida, *De la grammatologie* (C) Ed. de Minuit, 1967

J. Kristeva, *Sémeiotikè* (C), Ed. du Seuil, 1968

J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (C) Ed. du Seuil, 1971

Ph. Sollers, *Logiques* (C) Seuil, 1968

Tz. Todorov, *Poétique de la prose* (C) Ed. du Seuil, 1971

Pentru textele traduse din J. L. Baudry, J. J. Goux, J. L. Houdebine,
J. Kristeva, J. Risset, Ph. Sollers — *Théorie d'ensemble* (C) Ed. du
Seuil, 1968

În rest, textele au apărut în revista „*Tel Quel*”

PENTRU O TEORIE A TEXTULUI

Antologie „Tel Quel“ 1960—1971

R. BARTHES, J. L. BAUDRY, J. DERRIDA,
J. J. GOUX, J. L. HOUDEBINE, J. KRISTEVA,
M. PLEYNET, J. RICARDOU, J. RISSET,
PH. SOLLERS, TZ. TODOROV

Introducere, antologie și traducere

ADRIANA BABEȚI și DELIA ȘEPEȚEAN-VASILIU

București, 1980

Editura UNIVERS

INTRODUCERE

I

„(...) «Tel Quel» e un mit, așa cum a existat mitul structuralismului, al «noului roman»... Există niște indivizi, subiecți particulari, angajați în cercetări care au prea puține lucruri în comun. Poate doar o strategie a fracțiunilor, adică una de opoziție față de niște discursuri constituite. Însă dacă examinați mai îndeaproape diferențele persoane care compun grupul «Tel Quel», veți vedea că este vorba despre limbaje foarte diferite... Trebuie să se renunțe la ideea unui «Tel Quel» — comunitate: așa ceva nu există...”

Interviu acordat de Julia Kristeva
lui Ion Pop, *Tribuna*, 1976

Afirmația Juliei Kristeva pare menită, cel puțin la prima vedere, să-l deconcerteze pe cercetătorul pornit să întreprindă un studiu de ansamblu asupra grupului „Tel Quel”. Dar o activitate comună de aproape 20 de ani face desigur oportună o investigație de tip „monografic” a autorilor grupați sub însemnul „Tel Quel”. Este exact ceea ce ne propunem în prima parte a acestei Introduceri, ținând seama de dificultățile și chiar riscurile inerente oricărei tentative de apreciere a unui fenomen literar care, departe de a se fi epuizat, este încă în plină desfășurare.

În primăvara lui 1960 apărea la Paris o nouă revistă trimestrială cu un titlu mai puțin obișnuit: „Tel Quel”.¹ După 20 de

¹ „Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement: bis! et non seulement pour moi seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m'est nécessaire — parce qu'il me rend nécessaire — parce que je lui suis

ani de la apariție, „istoria” revistei și, implicit, a grupului se lasă parcursă nu fără o oarecare dificultate ce decurge, pe de-o parte, din amploarea și complexitatea activității desfășurate la Tel Quel și, pe de altă parte, din numeroasele sciziuni interne, polemici, excomunicări (sau noi adopțiuni), care au conferit evoluției grupului un caracter adeseori contradictoriu, punând sub semnul întrebării însăși unitatea sa.² Încă din primii ani ai apariției, activitatea de la Tel Quel s-a ordonat în cadrul unui „organism triadic: grup/revistă/carte”, cum avea să-l definească J. Henric, organism ale cărui sfere de acțiune funcționează coerent, interferează și se completează reciproc. Desigur, cea mai importantă parte a activității teoretice de la Tel Quel poate fi urmărită în paginile revistei sau ale volumelor editate. Dar ea se extinde și în cadrul câtorva manifestări științifice distincte, menite să evidențieze caracterul de grup al mișcării, solidaritatea sa de principii în perioada amintită.³ În ceea ce privește activitatea publicistică a grupului, evoluția orientării telqueliste poate fi urmărită și descifrată încă de la un prim contact cu paginile revistei. Este vorba despre caracterul simptomatic, revelator a ceea ce am putea

nécessaire et parce que je le rends nécessaire”, stătea scris pe prima filă a primului număr *Tel Quel*. (*Tel Quel* în cursive va marca revista, iar între ghilimele grupul omonim.)

² Fără să ne propunem o descriere a schismelor din cadrul grupului, le menționăm totuși pe acelea care i-au marcat — într-un sens sau altul — parcursul. Sînt astfel revelatoare disocierile față de o serie de mai vechi combatanți: J. P. Faye, G. Genette, J. Thibaudau, J. Ricardou ș.a. Pentru detalii privind activitatea grupului între anii 1960—1971, a se vedea *Chronologie, Tel Quel*, 1971, nr. 47. Privitor la activitățile ulterioare acestei perioade nu facem decît referiri sporadice, în măsura în care ele servesc direct definirii etapei abordate. Același lucru este valabil pentru utilizarea în *Introducere* a unor studii elaborate după această perioadă și pe care le considerăm necesare în configurarea problematicii *Textului*. Ne gândim în special la volumele Juliei Kristeva: *La révolution du langage poétique* (Ed. du Seuil, 1974) și *La traversée des signes* (Ed. du Seuil, 1975), precum și la interviul acordat lui Ion Pop în 1976.

³ Amintim în acest sens vastul program de cursuri, seminarii, conferințe și dezbateri, constituirea în 1968 a *Grupului de studii teoretice*, participarea la Colocviile de la Cluny (1968, 1970) și Cerisy-la-Sale (1972), iar mai târziu la Congresul „Psihanaliză și politică” (Milano, 1973), la seminarul interdisciplinar condus de Lévi-Strauss, „Identitatea în antropologie” (1975), la Colocviul internațional „Semiologia și teatrul” (Paris, 1977).

numi „avertismentele lecturii“ (motouri, generice, inscripții, citate cu valoare programatică, o anume distribuție și frecvență preferențială a unor autori sau texte etc.), modalități la care redacția a recurs mereu pentru a sublinia esența platformei sale teoretice. Semnificativă pentru aceeași evoluție, detectabilă la o primă lectură, este însăși structurarea numerelor revistei.⁴ Pentru a completa „bibliografia“ „Tel Quel“ notăm și faptul că, începînd cu 1973, apar două reviste de factură telquelistă: *Promesse* și *Peinture*, prima subintitulată „practici, texte, lecturi“, iar a doua, „caiete teoretice“, reviste în care membrii redacției Tel Quel publică frecvent. Activitatea grupului se extinde din 1963 și în domeniul editorial. În cadrul editurii Seuil, ia ființă o nouă colecție — „Tel Quel“ — al cărei bilanț la ora actuală este dintre cele mai bogate. Așadar, chiar sumara parcurgere a ansamblului de manifestări ale grupului poate sugera amploarea și complexitatea activității teoretice și practice din jurul revistei.

*

„O revistă care aduce un punct de vedere nou asupra literaturii de ieri și de azi. O revistă care orientează literatura de mîine“, țineau să precizeze redactorii de la Tel Quel într-o caracterizare făcută propriei publicații în 1965. Vom încerca să definim în prezenta *Introducere* acest punct de vedere critic asupra literaturii, după ce, în prealabil, vom situa teoria și practica grupului în contextul cercetării literare contemporane. Demers, credem, oportun cu o singură precizare însă: aceea că poziția sa este refractară oricărei tentative care i-ar putea neutraliza caracterul novator, avangardist, fixînd-o academic într-un loc anume al istoriei (lineare) a literaturii.

Aproape invariabil, panoramele întreprinse asupra criticii și teoriei literare contemporane apelează, pentru a descrie complexitatea și diversitatea fenomenului, la o metaforă: „turnul lui Babel“. Despre caracterul plurivalent al tendințelor criticii postbelice s-a scris foarte

⁴ Poate fi menționată astfel seria numerelor tematice consacrate lui Artaud, Dante, semiologiei în U.R.S.S., lui Roland Barthes, Chinei sau Statelor Unite, precum și modul în care au evoluat subtitlurile revistei. Dacă în 1966 pe copertă apărea scris *Lingvistică/Psihanaliză/Literatură*, din 1970, *Tel Quel* se subintitulează revistă de „Literatură/Filozofie/Știință/Politică“, conform unei platforme teoretice explicate.

mult și pertinent.⁵ O încercare de restrângere a acestei cercetări în spațiul unui singur deceniu — al șaptelea — deceniu în care apare și se afirmă grupul „Tel Quel“, poate recurge fără prea mari riscuri la aceeași metaforă. În deceniul al șaptelea continuă să coexiste, însă interferându-și mai evident domeniile, critica sociologică, existențialistă, tematică, psihanalitică, psihocritică, stilistică, antropologică etc. Dar o raportare a teoriei de la *Tel Quel* la oricare din aceste tendințe este, pentru membrii grupului, un fapt irelevant și, ca atare, inutil. Moștenind de la suprarealiști spiritul de frondă și o anume agresivitate a tonului, ei interzic prin textele și subtextele studiilor lor orice tentativă care i-ar putea apropia, clasifica și clasa în raport cu mai sus amintitele orientări. Într-una din Tezele generale, publicate în 1971, se sugera totuși o posibilă relație, afirmându-se că toate conceptele operatorii noi, elaborate și teoretizate la *Tel Quel*, sînt rezultatul joncțiunii „practicii experimentale“ a grupului cu abordarea „științelor moderne“ ale limbajului (poetică, semiotică), a căror explozie are loc tocmai în deceniul al șaptelea. Dintre direcțiile contemporane cu care grupul „Tel Quel“ a intrat astfel în dialog (polemic, de cele mai multe ori), subliniem orientarea pe care criticii au desemnat-o printr-un termen confuz și aproximativ, „Noua critică“. Într-o cunoscută „querelle des Anciens et des Modernes“ pe care o lansează în 1965 R. Picard, cu a sa *Nouvelle critique, nouvelle imposture* (Nouă critică, nouă impostură) — și căreia îi replică S. Doubrovsky în *Pourquoi la nouvelle critique* (De ce noua critică) — intervine R. Barthes, autorul incriminat, publicînd în 1966 eseu *Critique et vérité* (apărut deloc întîmplător în colecția „Tel Quel“ a editurii Seuil). Răspunzînd acuzațiilor formulate de Picard, Barthes configurează în partea a doua a eseului⁶ teritoriul „Noii critici“, explicîndu-i obiectivele și metodele. Pentru a-și susține demonstrația, Barthes face apel la o serie de autori (G. Genette, Ph. Sollers,

⁵ Dintre lucrările de ansamblu apărute, în acest sens, la noi, cităm în ordine cronologică: A. Marino, *Introducere în critica literară* (Ed. Tineretului, 1968), volumul colectiv *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană* (Ed. Științifică, 1972), *Prolegomene la volumul Poetică și stilistică* (Ed. Univers, 1972), S. Iosifescu, *Configurație și rezonanțe* (Ed. Eminescu, 1973), M. Martin, *Critică și profunzime* (Ed. Univers, 1974), R. Munteanu, *Metamorfozele criticii literare europene* (Ed. Univers, 1975), Ion Pop, *Ore franceze* (Ed. Univers, 1979).

⁶ Acest fragment este tradus și în prezentul volum.

Tz. Todorov ș.a.), pe care critica s-a grăbit să-i recupereze sub semnul unificator al „Noii critici”. Gest care nu corespundea realității, și care avea să genereze noi confuzii. Dacă la început, în anii polemicii Barthes — Picard, grupul „Tel Quel” a intervenit prompt în favoarea așa-numitei „Noi critici”, făcînd front comun cu J. P. Faye, G. Genette, J. Ricardou, Tz. Todorov împotriva criticii „sclerozate, academice”, mai apoi se va distanța critic de orientările acestora.⁷ Un studiu comparativ al evoluției acestor tendințe, desprinse dintr-un trunchi comun, rămîne încă de elaborat. De asemenea, nu ar fi lipsită de interes o analiză a liniilor de forță ale cercetării colective de la Tel Quel, ca rezultat al apropierii grupului de gîndirea lui M. Foucault, J. Derrida, J. Lacan, L. Althusser, R. Barthes. Rolul acestora este analog — după cum înșiși membrii grupului precizau în introducerea la volumul colectiv *Théorie d'ensemble* (Teorie de ansamblu) — celui al „pîrghiilor într-un sistem”. Dacă asemenea apropieri au favorizat apariția unor studii capitale pentru anumite momente din istoria grupului, ele nu au fost însă unanim și permanent acceptate. Servind la elaborarea aparatului metodologic, sugerînd noi unghiuri de lectură, direcțiile și numele amintite au avut, așa cum afirmă membrii grupului, un rol de ordin secund față de ceea ce justifică și întreține în permanență fundamentul teoretic și practic de la Tel Quel. „Pentru a preciza dimensiunea istorică a ceea ce «se întîmplă», trebuie să înaintăm dincolo de efectele situabile în anii 1920—1930 (suprarealism, formalism, extensiunea lingvisticii structurale), pentru a plasa corect o rezervă mai radicală înscrisă la sfîrșitul secolului trecut (Lautréamont, Mallarmé, Marx, Freud). Acest demers este pertinent dacă vrem să ținem seama — fără a le anula — de cîmpurile în raport cu care acest volum [*Théorie d'ensemble*, n.n.] își cîștigă funcția activă și de diviziunile, care le fac să existe ca ansamblu eterogen și voit ca atare.”⁸ Descriind programul grupului, Ph. Sollers cita un fragment capital din *Pour Marx* al lui Louis Althusser, pentru a preciza metoda pe care se întemeiază edificiul teoretic și practic la Tel Quel :

⁷ J. P. Faye va întemeia astfel o nouă revistă, *Change*, pe care Sollers și grupul său o acuză, într-o cunoscută polemică din anii '69—'70, de a fi un „simulacru *Tel Quel*”, Genette se retrage din grup și întemeiază în 1970 revista *Poétique*, pe care o conduce cu Tz. Todorov, inaugurînd de asemenea și o nouă colecție — *Poétique* — la Ed. du Seuil.

⁸ *Division de l'ensemble* [în] *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”, 1968, p. 8.

„Singura metodă care poate anticipa o practică teoretică, desemnându-i condițiile formale este dialectica materialistă (...) sau materialismul dialectic marxist în specificitatea sa”⁹. Așadar, filozofia marxistă — „singura teorie revoluționară a epocii noastre” (Sollers) — se constituie în ax central al programului „Tel Quel” din etapa 1960—1971. Recitirea activă a lui Marx, Engels și Lenin, precum și a marilor gânditori materialişti devine un obiectiv programatic al grupului, în vederea aplicării filozofiei marxiste în câmpul practicii și teoriei literare. „O nouă practică a scriiturii, dizolvînd efectele de «literatură» și criticînd formațiunile lor tranzitorii, poate consolida această «nouă practică a filozofiei» care este marxismul, poate deveni (...) nu o derivație, ci redublarea sa productivă.”¹⁰ Materialismul dialectic devine, în consecință, concepție filozofică de ansamblu și metodă științifică de cunoaștere-transformare revoluționară.¹¹ Ariile teoretice care activează ansamblul „Tel Quel” și care conturează concomitent în interiorul său cîteva diviziuni, cîteva direcții de cercetare eterogene sînt, așadar, plasate la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd în istoria occidentală a limbajului se produce o „ruptură” radicală. Trei mari intervenții teoretice și practice generează acest spațiu al rupturii. În primul rînd, fundamentarea marxismului, apoi elaborarea teoriei inconștientului de către Freud, precum și experiențele limită — de text și subiect — reprezentate de Mallarmé și Lautréamont. Acestea sînt singurele repere față de care „Tel Quel” înțelege să se situeze.

Parcurend această antologie — pe care nu întîmplător am intitulat-o Pentru o teorie a Textului — cititorul va desprinde cu siguranță o serie de probleme de interes pentru cercetarea literară actuală. Introducerea nu și-a propus să se oprească decît asupra uneia dintre ele, aceea care, antrenînd diverse domenii teoretice, așază într-un posibil spațiu comun studiile elaborate în jurul revistei *Tel Quel* în perioada 1960—1971: Textul. Centrarea expunerii pe ideea de Text, dintre alte posibile (scriitură, lectură, limbaj poetic, su-

⁹ Ph. Sollers, *Écriture et révolution*, [în] *Theorie d'ensemble*, p. 70.

¹⁰ Ph. Sollers, *Thèse générale, Tel Quel*, 1971, nr. 44, p. 98.

¹¹ Studii fundamentale, precum *Matière, sens, dialectique* (Tel Quel, 1971, nr. 44) al Juliei Kristeva, sau cele trei expuneri despre materialism susținute de Sollers în 1969, revizuite și publicate apoi în 1973 cu titlul *Sur le matérialisme*, precizează rolul materialismului dialectic în concepția grupului „Tel Quel”.

biect etc.) se explică și prin aceea că ea permite trecerea în revistă a majorității problemelor studiate de „Tel Quel” în intervalul amintit.

Din dorința de a face coerentă lectura funcționării Textului, împreună cu întregul său aparat conceptual, am încercat să descriem în prealabil liniile de forță ale demersului analitic întreprins pe cele trei direcții fundamentale pentru grup: lingvistica, economia politică și psihanaliza, „recitite” dintr-o perspectivă care îi aparține.

Folosindu-ne direct de studiile care ni s-au părut relevante și încercînd să le dăm o coerență, le-am lăsat „să vorbească singure”, intervenția noastră reducîndu-se la „orientarea” lor în sensul propus — ceva în genul „Tel Quel par lui-même”. Am utilizat astfel cu precădere intervențiile celor de la Tel Quel sau ale altor teoreticieni care au manifestat tangențial interes pentru ideile vehiculate aici, avînd însă cu toții un punct de plecare comun: acceptarea — explicită sau nu — a ceea ce s-a numit momentul „rupturii”, produs în gîndirea occidentală la sfîrșitul secolului al XIX-lea, legată de recunoașterea apariției unui nou cadru teoretic și practic de reflecție asupra literaturii. Așa se explică referirile aproape exclusive, în unele părți ale Introducerii, la studiile cercetătorilor care au abordat în mod insistent problema Textului.

Evident, ceea ce ne-am propus — o „lectură” orientată de Text a textelor de la Tel Quel — nu reprezintă decît un punct de plecare pentru o posibilă situare critică a acestui „grup” în contextul mișcării de idei contemporane.

II

„Ce înseamnă a citi? Ce înseamnă a scrie? De ce limbajul, într-o perspectivă materialistă și dialectică, nu este un instrument, un ornament?”

(Răspunsuri la *Nouvelle critique*)

Lautréamont, Mallarmé, Marx, Freud. Alăturarea acestor nume în teoria și practica grupului are valoare de insistență programatică, vizînd deplasarea problemei literaturii odată cu — și prin — pre-

facerea generalizată a întregii episteme¹² occidentale. Această prefacere, această ruptură, acest „coup“¹³ — față de care se definește activitatea din jurul revistei *Tel Quel*, („le nouveau coup“) — se articulează în spațiul revoluției limbajului poetic, revoluție simptomatică pentru criza discursului societății occidentale. Studiarea acestei probleme, plecând de la textele lui Mallarmé și Lautréamont ca experiențe de text și subiect, permite Juliei Kristeva sesizarea unei crize a limbii, a subiectului care vorbește și a instituțiilor sociale. Ea ar pune deci în discuție concepția asupra discursului, subiectului și societății occidentale, anunțând o „revoluție culturală“ a Occidentului. „Ruptura“

— situabilă la sfârșitul secolului al XIX-lea și legată de contextul istoric din Franța Comunei — s-ar prelungi astăzi, după opinia sa, în următoarele trei direcții: travaliul limbii (înaintarea către limitele exprimabilului), interesul social (posibilitatea înțelegerii și transformării sociale prin intermediul orientării marxiste), direcția psihianalitică (felul în care limbajul e prelucrat de subiectivitate și invers).¹⁴ Reconsiderarea limbajului, a cauzelor și implicațiilor istorice, sociale și teoretice pe care „revoluția limbajului poetic“ le presupune, aduce în prim plan noțiunea de Text și seria sa de concepte decisive (scriitură, producție, inconștient, muncă, istorie, urmă etc.), asupra cărora cei de la „Tel Quel“ se vor opri într-o acțiune de delimitare și transformare.



„NU ESTE OARE FIRESA CA ȘTIINȚA LIMBAJULUI (A LIMBAJELOR) SĂ SE INTERESEZE DE CEEA CE ESTE INCONTESTABIL LIMBAJ, ADICĂ DE TEXTUL LITERAR?“¹⁵ (R. BARTHES) Considerarea textului literar ca limbaj generează, în secolul al XX-lea, trei domenii științifice interdisciplinare: stilistica, poetica și semiotica. Literatura devine acum în primul rând limbaj; este percepută ca limbaj. Înțelegerea acestei evidențe ia însă în actul critic forme deosebite, în funcție de abordarea limbajului literar ca un

¹² O referire la utilizarea termenului în această formă poate fi găsită în *Prolegomene la Poetică și stilistică*, Ed. Univers, 1972, p. LXXVI.

¹³ A se vedea în *Nota explicativă — après-coup*.

¹⁴ Această sistematizare explicită a J. Kristeva apare pentru prima oară în interviul acordat lui I. Pop, *Tribuna*, 1976.

¹⁵ R. Barthes, *Langages*, nr. 12/1968, p. 3.

ansamblu de „devieri“ semnificative, în funcție de descrierea funcționării structurii verbale literare în sine sau de considerarea sa în cadrul unui sistem general de semne. Iradierea structuralistă în științele umane și dezvoltarea teoriei comunicațiilor duc, nu arareori, la o convergență a studiilor de stilistică, poetică și semiotică literară. Dar interesul se centrează tot mai mult asupra a ceea ce face posibil textul literar, asupra funcționării și în special a producerii sale.

„Literatura“ devenită Text, practică textuală, va prilejui la Tel Quel o dezbatere critică, o interogare a numeroase teorii, metode și concepte vehiculate de lingvistică, precum și de critica literară de după cel de-al doilea război mondial, dezbatere în cadrul căreia preocupările și aportul membrilor grupului sînt inegale. Forța, uneori chiar violența demersului teoretic de la Tel Quel pornește din convingerea săvîrșirii unui act revoluționar, a unei remanieri a însuși cadrului epistemologic care i-a dat naștere.

Literatura este, și pentru grupul „Tel Quel“, în primul rînd, limbaj: de la Saussure încoace, ea este considerată un sistem de semne. Dar în cadrul semioticii, literatura nu mai ocupă un loc aparte. „Pentru semiotică, spune J. Kristeva, literatura nu există.“ Valorizările estetice sau de alt gen dispărînd, „literatura“ e considerată o „practică semnificantă“, asemenea discursului științific sau presei, deosebindu-se — totuși — de acestea prin faptul că permite o mai clară sesizare a procesului producerii de sens. Devalorizarea conceptului de „literatură“ se însoțește cu aducerea în prim plan a scriiturii, a unui text (indiferent de clasificările retoricii clasice) considerat ca producere. Distincția genurilor este și ea abolită. Limbajul, funcționînd după niște legități proprii în cadrul Textului, este „fundamentul oricărei arte posibile“, spune Ph. Sollers, iar spațiul său de investigație este o nouă semiotică.

Înainte de a vedea care sînt „șansele“ unui model lingvistic în abordarea practicii textuale, vom încerca să precizăm raportul dintre semiotică și lingvistică. Saussure considera semiologia ca o vastă știință a semnelor, în cadrul căreia lingvistica nu ar reprezenta decît o parte. Inversînd raporturile, observînd că oricare ar fi obiectul-semn al semioticii (gest, sunet, imagine etc.) el nu este accesibil cunoașterii decît prin intermediul limbii, Barthes este primul care socotește semiotica o parte a lingvisticii: „mai precis, acea parte care s-ar ocupa de marile unități semnificante ale discursului“. Definind semiotica

drept formalizare, producere de modele, adică de sisteme formale a căror structură este izomorfă structurii sistemului studiat, J. Kristeva preia această răsturnare datorată lui R. Barthes, deși o consideră vulnerabilă în însuși punctul care a făcut-o posibilă.

În ciuda efortului teoretic intens al unor scriitori care încearcă să-și teoretizeze propria practică, producția textuală nu se bucură (încă — ar spune „Tel Quel“) de același statut științific ca și lingvistica, posibilul său model de abordare. Tocmai asupra acestei posibilități se ridică semne de întrebare, știut fiind faptul că, din multe puncte de vedere — așa cum vom vedea — lingvistica bazată pe semn aparține unei episteme contestată de „Tel Quel“. „În ce măsură confirmă oare lingvistica concepția literaturii și ideologiei creației literare, în ce măsură poate ea servi la elaborarea unei teorii a productivității textuale?“ se întreba J. L. Baudry¹⁶ fără să disimuleze — așa cum va confirma ulterior — retorismul unei asemenea întrebări. Lingvistica pare mai curînd să deservească, într-o a doua etapă — după ce în prealabil a stimulat-o — analiza practicii textuale. Autoritatea sa științifică — raportată în special la stadiul incipient al analizei textuale — pare a fi o reală primejdie ideologică. În acest sens, abordarea textului considerat ca producere pare mai satisfăcătoare în lumina gramaticii generative. Extinderea modelului lingvistic saussurian în domeniul analizei literare face, pentru grupul „Tel Quel“, obiectul unei contestări asupra căreia vom reveni cînd vom discuta unele aspecte legate de noțiunea de semn. Depinzînd de o metafizică, lingvistica a făcut totuși posibilă precizarea limitelor dincolo de care se va inaugura un nou cîmp de gîndire. Această observație i-a și permis lui J. L. Baudry să avanseze posibilitatea unei analogii între rolul și poziția lingvisticii față de o teorie a producției textuale pe de-o parte, și cele ale economiei clasice față de materialismul istoric, pe de altă parte. Știință a semnelor și a schimbului, lingvistica se eclipsează în fața semioticii înțeleasă ca știință a producerii textuale. Teoria ei va face însă de acum înainte apel la alte domenii ale gîndirii, la științele formale (matematica, logica).

Lingvistica pare deci, de la un anumit punct, neputincioasă în fața problemelor ridicate de funcționarea Textului. Se ajunge astfel la un alt stadiu în care „concepțiile clasice de semn și structură sînt

¹⁶ J. L. Baudry, *Linguistique et production textuelle*, [în] *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, 1968, p. 355.

înglobate, depășite, dar nu suprimate". Este vorba despre un proces în care, așa cum afirmă J. Kristeva, aceste concepte sînt supuse unui studiu epistemologic vizînd toate domeniile și în primul rînd limbajul, a cărui reconsiderare duce la o revizuire globală a cunoștințelor.

„Dacă textul se definește ca fapt de limbaj, care este atunci limbajul său ?”¹⁷ Iată o altă întrebare, inofensivă, în aparență, dar care vizează repunerea în discuție — repunerea în mișcare (producerea), spune J. L. Houdebine — a limbajului, sugerînd astfel schimbarea totală a perspectivei din care e abordată funcționarea specifică a limbajului în practica numită Text. Problema specificității limbajului poetic trimite la opoziția sa față de o altă formă de limbaj luată ca serie referențială. Opoziția limbaj poetic/limbaj uzual a permis cercetătorilor de la OPOIAZ, printre altele, analize asupra poeticului în poezie. Dacă seria referențială este luată ca referință absolută, e limpede că limbajul poetic va apărea ca deviere continuă, ca ilegalitate față de legalitatea referinței. Fără să conteste perspectiva specificității limbajului poetic, J. L. Houdebine, în spiritul aceleiași înțelegeri a textului ca producere, analizează specificul, nu numai în opoziția sa față de, ci și în dinamismul său propriu. Într-o teorie a limbajului, raportat la un cod normal (Codul), limbajul poetic apare ca o „explorare” tot mai profundă a posibilităților de enunțare, limba uzuală fiind mult mai circumscrisă. Dar nu este vorba, semnalează J. L. Houdebine, de o transformare a specificității limbajului poetic într-o perspectivă globală. Pentru o teorie a scriiturii, această răsturnare nu este operatorie. Caracterul scriiturii ca practică, ca punere în practică a unei „înfinități potențiale” — cum numește J. Kristeva infinitatea codului — fixează poziția centrală (și nu marginală) a limbajului poetic în raport cu infinitatea codului pe care urmărește să o realizeze; în același timp, se evidențiază și relația practică a limbajului poetic cu practica (celelalte practici sociale și istorice). După opinia J. Kristeva, în acest dialog cu alte practici, cu alte texte, rezidă „forța ideologică” a limbajului poetic, rolul său în procesul de transformare socială și, în același timp, în înregistrarea acestui proces. Capacitatea de a se face sensibil pe sine și lumea în același timp, conferă limbajului poeticitatea, spune Ivan Fonagy,

¹⁷ J. L. Houdebine, *Première approche de la notion du texte*, [în] *Théorie d'ensemble*, p. 271. Studiu tradus în prezentul volum.

indicînd astfel ceea ce în termeni telqueliști se dovedește a fi dinamica proprie limbajului poetic și raportul său intertextual cu alte texte, deci specificul său. Sfîrșitul secolului al XIX-lea este considerat astfel ca începutul erei limbajului poetic, eră inaugurată printr-o „revoluție” care îi poartă numele și care începe, așa cum am văzut, în spațiul „rupturii”.

Examenul critic al matricelor conceptuale este pentru J. Kristeva una din funcțiile de bază ale semioticii actuale. Apare astfel necesară o investigare istorică a posibilității de constituire a semioticii, plecînd de la conceptele de semn și sistem la stoici, cu mult înainte de Peirce și Saussure, fondatorii semioticii moderne ca știință.¹⁸

Pentru Saussure, limba este un „sistem de semne care exprimă idei”, sistem comparabil cu alte sisteme de semne (scrierea, alfabetul surdo-mușilor, riturile simbolice etc.), iar semiologia ar fi „o știință care să studieze viața semnelor în cadrul vieții sociale”, arătînd „în ce constau semnele și ce legi le guvernează”. Forța de semnificare a unui semn rezidă în relația care se stabilește între semnificat și semnificant, cele două fețe inseparabile, simetrice chiar, ale semnului. Acest semn saussurian care există printr-o simetrie, un echilibru între cele două fețe ale sale, este supus la Tel Quel unui examen critic. El nu poate explica funcționarea Textului ca producere, nu servește o semiotică pornită să elucideze problemele productivității literare. Derrida, Lacan, Baudry, Goux, din perspective uneori diferite, dar plecînd aproape întotdeauna de la Saussure, încearcă să „deconstruiască” noțiunea de semn în accepția sa saussuriană (simptomatică pentru discursul idealist-logocentric al metafizicii). Așa cum vom vedea, teoria Textului va contribui direct la această „deconstruire”. În ciuda simetriei între cele două fețe ale semnului, prin definirea limbii ca un sistem de semne ce exprimă idei, se afirmă implicit și certitudinea unei anteriorități a ceva ce trebuie să se reprezinte, să se exprime sub formă de semn. Din această perspectivă, ideea de reprezentare ar trimite la noțiunea de semn în accepția sa saussuriană, semnul privilegiînd astfel procesul de circulație (comunicarea), în care producția (munca) este ocultată.

Semnul saussurian se dovedește atunci inoperant pentru descrierea productivității textuale. Dacă Jakobson susținea pe vremea Cercului de

¹⁸ Apud J. L. Coquet — J. Kristeva, *Semiotica*, V, 1972, nr. 4.

la Praga că funcția poetică a limbii se orientează spre semnul însuși (și nu numai spre semnificat care ține de funcția sa de comunicare), noile reflecții asupra semnului ajung să acorde, în mod nuanțat, primordialitate semnificantului. Două direcții polarizează discuțiile în jurul acestei noi concepții despre semn: Lacan și Derrida, ambele stimulând unele discuții la Tel Quel cu scopul de a explica funcționarea Textului. Pentru Derrida, „întotdeauna semnificatul este deja în postură de semnificant” într-o semiotică a cărei lege fundamentală este rezumată astfel: „orice proces de semnificare este un joc formal de diferențe”.¹⁹ Această altă semiotică „pune semnificantul în poziție de generator”. La nivelul semnului, distincția semnificat/semnificant se păstrează, dar „ceva funcționează ca semnificant pînă și în semnificat”. Acesta este rolul urmei (la trace) și al acelei „différance” asupra cărora vom reveni. Perfecta simetrie a semnului este deci o „iluzie structurală”, spune Derrida — de unde și importanța „deconstruirii” sale în cadrul unei gramatologii. Teoria lacaniană a semnului afirmă aceeași primordialitate a semnificantului, dar pornind de la experiența psihanalitică.

Datorită acestei primordialități acordate semnificantului, limbajul poetic iese de sub tutela modelului semnului și al comunicării. Semnul literar nu este identic cuvîntului; el nu poate fi disociat în semnificat și semnificant. Imperativul examenului critic al noțiunii de semn și înlocuirea sa cu un ansamblu semnificant minimal, înglobarea logicii semnului de către o logică textuală vor explicita funcționarea Textului care nu mai este depozitarul unui sens (unor sensuri), ci care produce sens. Această operație va avea loc în cadrul unei semanalize tributare celor două direcții semnalate mai sus. Pentru Derrida, „deconstruirea” conceptului de semn o antrenează pe cea a gîndirii care l-a permis, iar spațiul acestei operații este o meditație asupra scrierii.

„Acest logocentrism, această epocă a vorbirii pline, au pus întotdeauna între paranteze, suspendat și reprimat, din motive esențiale, orice reflecție liberă asupra originii și statutului scrierii.”²⁰ În cadrul gîndirii logocentrice, raportul vorbire-scriere este raportul dedans-dehors, opoziția dintre interioritate și exterioritate. O interioritate „unde

¹⁹ Apud O. Ducrot — Tz. Todorov, *Dictionnaire des sciences du langage*, Ed. du Seuil, 1971, p. 439.

²⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967, p. 64.

se află gîndirea" și o exterioritate „unde cade scrierea”.²¹ Relația amintită legitima privilegiul acordat semnificantului fonic față de semnificantul grafic : privilegiu acordat limbajului vorbit, vorbirii, față de care limbajul scris, scrierea, nu ar fi decît o reprezentare, o „imagine redublată”. Această „coborîre a rangului” scrierii readuce în discuție, întemeind chiar, conceptul de semn cu clasică sa opoziție simetrică : semnificat/semnificant. Dealtfel, și pentru Saussure — în același perimetru al gîndirii logocentrice — scrierea (fonetică) este doar o „figurare” a limbii, un veșmînt al său, trebuind în consecință exclusă din interiorul limbii, din sistemul său intern : vorbirea („le dedans”). Saussure găsește justificarea acestei stări de lucruri în raporturile „naturale” de dependență, care sînt însă, cu timpul, uzurpate, pervertite de „păcatul original al scrierii” săvîrșit dintr-o prea mare comoditate. Acestei scrieri „nocive” pentru vorbire, care amenință din exterior integritatea și naturalitatea sistemului intern al limbii, Saussure îi acordă totuși atenție. Fără ea, spune lingvistul, sunetele sînt „noțiuni vagi”. Pentru J. Derrida, care urmărește îndeaproape raportul respectiv în evoluția argumentării lui Saussure, aceste ezitări sînt simptomatice : „astfel apare ceva în discursul saussurian, ceva care n-a fost niciodată spus și care nu este altceva decît scrierea însăși ca origine a limbajului”.²² Această scriere, spune Derrida, „acoperă întregul cîmp al semnelor lingvistice”, și ea nu se identifică cu scrierea fonetică pe care se bazează reflecțiile savantului genevez. Dealtfel, prin teza arbitrarului semnului și caracterul diferențial al acestuia, Saussure se contrazice deja, afirmă Derrida, asupra raportului proclamat vorbire-scriere. („Între fonem și grafem este un raport convențional, arbitrar, dar acesta din urmă nu este o « imagine » a celuilalt.” Sau „în limbă nu sînt decît diferențe” : „nici idei, nici sunete care ar preexista sistemului limbii, ci doar diferențe conceptuale sau fonice ieșite din acest sistem.”) Sesizînd aceste inconsecvențe, Derrida continuă lectura lui Saussure. Orice concept, trimițînd la altul printr-un joc sistematic de diferențe, acest joc, Jocul, nu este un concept, ci „posibilitatea conceptualizării procesului și a sistemului conceptual : la *différance*”.²³ „La *différance*” este deci dinamica jocului care produce, ea reprezintă tocmai aceste diferențe, efecte ale diferenței dar care, deși produse, nu

²¹ A se vedea *Nota explicativă*.

²² J. Derrida, *op. cit.*, p. 64.

²³ A se vedea *Nota explicativă*.

au drept cauză un subiect, o substanță sau un lucru ce scapă jocului acelei «différance». Pentru a ieși din această închidere („clôture”), Derrida face apel la conceptul de urmă („trace”), instanță a urmei instituite, amprentă, fără de care nemotivarea semnului afirmată de Saussure nu ar putea fi concepută.

Astfel Derrida consideră textele lui Saussure în același timp închise și deschise unei gramatologii. Raportul dintre lingvistică (știință a limbajului) și gramatologie (știință a scrierii) se bazează astfel pe o presupuziție metafizică cu privire la raportul vorbire-scriere — raport a cărui „deconstruire” și-o propune Derrida. Ceea ce îl și face să înlocuiască, în definiția dată de Saussure, pentru a exprima raportul semiologie-lingvistică, „semiologie” prin „gramatologie”. Definiția este atunci următoarea: „știință a arbitrarului semnului, știință a nemotivării urmei, știință a scrierii înaintea vorbirii și în vorbire, gramatologia ar acoperi astfel câmpul cel mai vast în interiorul căruia lingvistica și-ar contura prin abstracție spațiul propriu...”²⁴ Tot Saussure — în ciuda unor „false prelungiri” (Jakobson-Halle, Martinet), cum le numește J. Derrida — este cel care contestă dependența naturală a semnificantului grafic. Derrida va putea atunci afirma: „vorbirea își are deci sursa în acest fond al scrierii, notată sau nu, care este limba, și astfel trebuie gândită complicitatea celor două «fixități»”. Conceptul de scriere generalizată („limba orală aparține deja acestei scrieri”) presupune modificarea conceptului însuși de scriere implicând o altă scriere, arhi-scrierea („l'archi-écriture”). Referindu-se la distincțiile hjelmsleviene, Derrida afirmă: „această arhi-scriere funcționează și în forma și în substanța expresiei non-grafice”. Dacă în civilizația logocentrică scrierea oculta arhi-scrierea, conceptul de arhi-scriere supune acum „deconstruirii” conceptul „vulgar” de scriere.

Conceptele de „archi-écriture”, „gramme”, „différance”, „trace” sînt, după Derrida, logic anterioare opozițiilor (timp-spațiu, semnificat-semnificant) fondate de civilizația logocentrică; deși numite, ele sînt „innommables”, nu pot avea un statut științific în condițiile (logocentrice) ale unei științe pe care sînt chemate să o „deconstruiască”. („Gîndirea urmei, spune Derrida, nu poate să treacă în cea a logosului.”)

Teoria freudiană permite, printre altele, o lectură a acestei „différance” care va activa reflecțiile de la Tel Quel (Goux, Baudry, Sollers

²⁴ *Op. cit.*, p. 74.

etc.). Prin prisma Textului ca scriitură, ca muncă, represiunea logocentrică, ștergerea urmei prin logos nu înseamnă altceva decât „necunoașterea valorii de întrebuințare specifică scriiturii și disimularea ei în transparența universală a schimbului”.²⁵ Pe acest teren, astfel deschis de Derrida, impactul cu psihanaliza va fi considerat la Tel Quel la fel de fructuos și necesar în abordarea *Textului* ca și impactul cu economia politică.

*

„PRODUCEREA IDEILOR, A REPREZENTĂRILOR ȘI A CONȘTIINȚEI ESTE ÎNTII DE TOATE DIRECT ȘI INTIM LEGATĂ DE ACTIVITATEA SCHIMBURILOR MATERIALE ALE OAMENILOR, EA ESTE LIMBAJUL VIEȚII REALE. REPREZENTAREA, GÎNDIREA, RELAȚIILE INTELECTUALE ALE OAMENILOR APAR ȘI AICI CA EMANAȚIE DIRECTĂ A COMPORTAMENTULUI LOR MATERIAL” (Ideologia germană). Această frază a clasicilor marxismului frecvent citată la Tel Quel, poate servi drept pîrghie, capabilă să deplaseze problematica literaturii într-un nou spațiu, să o plaseze într-o nouă perspectivă: aceea deschisă de materialismul istoric și de economia politică. „Am fost obligați să punem din ce în ce mai mult accentul pe modul de producere a textului literar. [...] Gestul pe care am vrut să-l descoperim în realitatea concretă a limbajului nu este altul decât cel care a fost analizat de Marx”, declarau telqueliștii la o masă rotundă organizată de revista la Nouvelle Critique. Sublinierea făcută în fragmentul amintit de însuși membrii grupului (gestul [...] nu este altul) are o valoare programatică, sugerînd de fapt un principiu metodologic: omologia, dezvoltat teoretic de J. Kristeva în *Matière, sens, dialectique* (Materie, sens, dialectică). Acest principiu (întrevăzut și de Marx) va permite unor teoreticieni de la Tel Quel (J. J. Goux, J. L. Baudry, M. Pleynet, J. Kristeva) elaborarea unor studii fundamentale pentru abordarea literaturii din perspectiva marxistă, o perspectivă descinsă, de cele mai multe ori, din viziunea althusseriană asupra marxismului.

Marx are meritul de a fi conceput socialul ca pe un mod de producție specific și, mai mult, după cum sublinia J. Kristeva, „gîndirea marxistă a pus, prima, problematica muncii productive ca o carac-

²⁵ J. J. Goux, *Marx et l'inscription du travail* [în] *Théorie d'ensemble*; p. 210. Studiu tradus în prezentul volum.

teristică majoră în definirea unui sistem semiotic.“ Aplicînd dialectica materialistă la studiul societății și integrînd concepția materialismului istoric în cercetarea concretă a unei formațiuni social-economice determinate istoric — capitalismul, Marx nu a revoluționat numai economia politică. El a făcut să apară „o ruptură radicală în istoria occidentală a limbajului, pornind de la care se va declanșa criza sensului“. ²⁶ Denunțînd iluzia monetară a valorii ca exploatare a forței de muncă, dezvăluind secretul fetișismului banului și al mărfii, analiza întreprinsă de Marx „zdruncină din temelii sistemul semnului“ (J. J. Goux). Printr-un „sistem de echivalențe“ (cum afirmase deja Saussure), printr-o serie de omologii, analiza marxistă a economiei devine operantă și productivă la nivelul economiei așa-zis „simbolice“, adică la nivelul facultății semnificante (al limbajului, textului, scriiturii).

Istoria culturii occidentale a considerat în mod predilect limbajul ca un ansamblu de semne de schimb, semnul fiind conceput întotdeauna ca element al unei tranzacții, în care accentul era pus, firește, pe valoarea sa de schimb. „Or, noi plecăm de la premisa că semnul (ca orice produs) are și o valoare de întrebuințare ; valoare istoric nerecunoscută, trecută sub tăcere“, afirmă J. J. Goux la începutul studiului Marx și înscrierea muncii. Pe baza acestei opoziții împrumutate din economia politică (opoziția între valoarea de întrebuințare și valoarea de schimb), J. J. Goux va opera o distincție radicală în câmpul limbajului : „Opoziția dintre semnificant și semnat nu este altceva [...] decît această «sciziune între valoarea de întrebuințare și valoarea de schimb»“. În raportul dintre cele două tipuri de valori se instituie hegemonia valorii de schimb și, analogic, în sistemul limbajului, hegemonia sensului. „Ceea ce am putea numi cu un cuvînt, din fericire ambiguu, fabricarea [«la fabrique»] textului (muncă și structură, fabricare și modalitate) este estompată (sau mai degrabă, uitată, refutată) sub transparența negociabilă (a sensului)“, conchide Goux în același studiu. Această constatare pe care o preiau toți membrii grupului, investind-o cu semnificația unei atitudini ideologice, a făcut obiectul unor numeroase critici, în special din partea lui B. Pingaud. El îi acuză pe teoreticienii și scriitorii de la *Tel Quel* de a fi propus și susținut o ideologie care refuză semnatul, care îl elimină, pentru a lăsa față în față „scriitura și lumea“, în scopul subversionării

²⁶ Ph. Sollers, *L'écriture, fonction de transformation sociale* [în] *Théorie d'ensemble*, p. 403.

sensului. Acestei critici îi răspunde „Tel Quel“ într-o polemică²⁷, reproșându-i lui Pingaud neînțelegerea justă a raportului dintre semnificant, semnificat și referent, confuzia semnificatului și referentului, dar, mai ales, ignorarea istoriei modelului lingvistic. Nu este vorba, deci, pentru cei de la Tel Quel, de un „refuz“ sau o „dispariție“ a semnificatului („semnificatul funcționează întotdeauna deja cu semnificant“ — spune J. Derrida) și nici de un „primat al semnificantului“, ci de necesara accentuare a disimetriei semnificant-semnificat atunci când analiza are loc în cadrul unui model necesar dar inadecvat: lingvistica, știință a vorbirii. Cei de la Tel Quel refuză, după cum ei înșiși spun, semnificatul transcendental, complicele ideologiei textului ca „adevăr“, astfel încât Sollers poate afirma: „Pingaud ne reproșează deci pur și simplu că nu sîntem idealști“.

Marx are meritul de a fi denunțat iluzia monetară și, implicit, de a fi permis o analiză critică a sistemului semnului lingvistic bazat pe mistificarea raporturilor dintre semnificant/semnificat și referent. Prin analogie cu acea ideologie și iluzie monetară, materialul fonic și scriptural e investit chiar și de Saussure cu funcția unor simpli semnificanți, cărora li se contestă atît caracterul operatoriu (de mijloace de producție), cît și caracterul operat (de produs). Semnificantul apare într-o asemenea viziune privat de capacitatea de a produce sens, de a fi activ. De asemeni, se camuflează și faptul că, în consecință, sensul e un produs al muncii semnelor, rezultatul fabricării textului. Accentul trebuie pus, în spiritul materialismului dialectic, se afirmă la Tel Quel, pe materialitatea textului, pe corporalitatea materialului semnificant, pe transpunerea semnificantului fonetic în dimensiunea scrierii, pe activarea corpului literei, sublinia J. L. Baudry în *Scriitură, ficțiune, ideologie*.²⁸

Un alt aspect al iluziei monetare (posibilitatea înlocuirii, într-o anume perioadă istorică, a monedei — aur, argint — printr-o monedă scripturală) ne trimite din nou în sfera limbajului, explicînd secundaritatea și discreditarea scrierii în raport cu vorbirea într-o civilizație logocentrică. Dar consecința fundamentală a iluziei monetare (tripla stratificare ban/valoare/marfă) este relevantă și pentru sistemul limbajului în sfera producției concrete. Aici are loc, așa cum demonstrează Marx, ocultarea, ștergerea muncii productive și a raportu-

²⁷ Ph. Sollers. *Le reflexe de réduction* [în] *Théorie d'ensemble*.

²⁸ Studiu tradus în prezentul volum.

rilor de producție, deci a muncii concrete. Munca abstractă oferă o măsură comună tuturor mărfurilor, oricare le-ar fi substanța, proprietățile. „Dar același aspect se regăsește în sfera limbajului“, operează din nou transferul J. J. Goux, când supune atenției două concepte radicale introduse de J. Derrida: arhi-urma („l'archi-trace“) și arhi-scrierea („l'archi-écriture“). Intervenția conceptuală a acestuia va duce la denunțarea complicității între logocentrism și fetișismul banului și al mărfii. Descrierea unor noi serii omologice — scriitură/muncă, sens/valoare, exploatarea scriiturii/exploatarea muncii etc. îi permite lui J. J. Goux o concluzie esențială: „Subordonarea urmei față de prezența plină rezumată în logos, «coborîrea rangului» scrierii față de un «cuvînt vorbit» care își visează plenitudinea, represiunea logocentrică organizată pentru a exclude sau a «coborî» corpul urmei scrise [...] are același aspect ca și exploatarea forței muncitoare de către clasa politică dominantă“. ²⁹ În acest moment, ancorarea în ideologia a teoriei grupului devine evidentă.

Remarcăm în același timp deplasarea interesului unor cercetători (J. L. Baudry, M. Pleyhet, Ph. Sollers) dinspre sfera generală a limbajului și a problematicii semnului, spre aceea a „literaturii“ propriu-zise, deci a limbajului devenit Text. Punînd accentul pe modul său de producere, cei de la Tel Quel demistifică o serie de noțiuni: „operă“, „autor“, „creație“ etc. Gest care își găsește omologul perfect în demascarea pe care Marx o face în economia politică modului și relațiilor de producție capitaliste. „Efect ideologic [...] în și prin reprezentare verbală“, „unul din cîmpurile privilegiate ale ideologiei“ (Goux), literatura se manifestă la rîndul ei ca ideologie, fiind astfel expresia raporturilor materiale dominante. Ideologia pe care o supun criticii reprezentanții grupului, demascîndu-i fundamentele metafizice, este ideologia burgheză a „creației literare“.

Toate concluziile pe care le-a favorizat seria omologiilor amintite au, în ultimă instanță, menirea de a atrage atenția asupra unui fapt capital: începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, literatura nu mai poate fi concepută ca un simplu obiect de consum, deci de schimb, ci ca o practică productivă. Textele lui Mallarmé și Lautréamont lasă să se întrevadă această practică; gîndirea lui Marx și Freud pregătește cadrul elaborării unei teorii a acestei practici scripturale. Dintr-o asemenea perspectivă asupra literaturii s-a elaborat teoria

²⁹ J. J. Goux, *stud. cit.*, pp. 209—210.

și practica textuală a grupului „Tel Quel“. Această zonă a activității teoretice de la Tel Quel, fundamentată pe principiile economiei politice marxiste, trebuie distinsă, în intenția membrilor grupului, atât de sociologism cât și de formalism (reproșuri care i-au fost nu o dată adresate): „Cercetarea pe care o întreprindem nu este nici un «formalism», nici un «sociologism». Nici analiză mecanicistă a expresivității directe a determinărilor sociale sau economice, nici descifrare limitată a materialului lingvistic“, se preciza într-una din tezele lor generale. Principalul argument al acestei afirmații decurge din descrierea raportului scriiturii și textului cu modurile de producție materiale. „Scriitura și textul sînt interioare (subl. aut.) modurilor de producție materiale. Funcția lor este de a face să apară materialitatea mizelor simbolice ale unei faze istorice date și mai ales scena conflictelor filozofice și politice, conform unui mod specific, relativ autonom“. Ideea e reluată și amplificată de J. Kristeva în *La traversée des signes* (Străbaterea semnelor): „Practica semnificantă și modul de producție nu implică separarea lor inițială și reconcilierea lor, ci apartenența intrinsecă a unui mod de producție al semnelor la modul de producție al ansamblului socio-economic“. Dar, „această apartenență intrinsecă se manifestă pe terenul subiectului vorbitor, presupunînd compunerea și descompunerea subiectului“. ³⁰ În acest moment se dovedește necesară „intervenția constituentă a științei subiectului, psihanaliza“.



BAZA PE CARE E FONDATĂ SOCIETATEA UMANĂ ESTE, ÎN ULTIMĂ ANALIZĂ, ECONOMICĂ (Freud). Alături de gîndirea lui Marx, teoria inconștientului, fundamentată de Freud în același spațiu al „rupturii“, a creat cercetătorilor de la Tel Quel cadrul elaborării unei teorii a practicii textuale. Articulația materialismului dialectic și istoric cu teoria inconștientului este posibilă și necesară, fără ca rezultanta acestei articulări să devină, în concepția grupului, un fel de „freudo-marxism“, așa cum au acreditat deja o serie de vulgarizatori ai marxismului și cîțiva ideologi burhezi. Dealtfel, în intervenția sa la Congresul de psihanaliză de la Milano din 1973, Ph. Sollers va respinge categoric orice tentativă de dogmatizare a dialogului pe care grupul „Tel Quel“ îl deschide între teoria marxistă și cea inaugu-

³⁰ J. Kristeva, *Matière, sens, dialectique, Tel Quel*, 1971, 44, p. 19.

rată de Freud. În studiul său Scriitură, ficțiune, ideologie, J. L. Baudry sublinia tocmai necesitatea unei lecturi reciproce a textelor lui Marx și Freud: „Excluderea unuia sau altuia nu produce, în definitiv, decât o deviere a gândirii celui pe care vrem să-l explicăm sau apărăm“.

Studiind mecanismul viselor, acea „elaborare a visului“, Freud „s-a aplecat, primul, asupra muncii constitutive a semnificației anterioare sensului produs și/sau discursului reprezentativ“, deschizând astfel problematica muncii ca sistem semiotic particular, distinct de cel al schimbului, semnală J. Kristeva în *Semiotica: știință critică și/sau critică a științei*.³¹ Așadar, pentru Freud, producția ca atare este un proces, dar nu de schimb, ci analog jocului permutațional care are posibilitatea de a modela însăși producția. Acest modelaj, această laborare are loc în interiorul limbajului. Aici, intervenția lui Lacan este capitală, iar membrii grupului „Tel Quel“ s-au dovedit a fi unii dintre cei mai constanți receptori ai teoriei sale, recitindu-l pe Freud din această perspectivă. În Cartea întâi din volumul *Le séminaire* (Seminarul, Seuil, 1975), Lacan face o precizare esențială, menită să elucideze raportul pe care teoria sa îl întreține cu gândirea freudiană: „Noi nu-l urmăm pe Freud, ci îl însoțim. A comenta un text e ca și cum ai face o analiză“. De fapt, după opinia lui Sollers, Lacan este unul din foarte pușinii discipoli autentici ai lui Freud, capabil să citească textele acestuia în eterogenitatea și dualismul lor, evitând orice inflație idealistă în psihologie. De obicei, o asemenea inflație ignoră un fapt capital: anume că subiectul se constituie în limbă. Tocmai aici apare importanța gestului lacanian: „punând accentul pe limbaj, se poate inaugura o autentică continuare a descoperirii lui Freud“.³²

Față de modelul saussurian, „teoria semnului elaborată de Lacan este fără îndoială importantă, fiind mult mai aptă decât cea a lui Saussure să conducă la situarea specificului literar“.³³ Cele două volume intitulate *Écrits*, asupra cărora critica română a emis deja opinii pertinente, dezvoltă, între altele, ideea fundamentală potrivit

³¹ Studiu tradus în prezentul volum.

³² Ph. Sollers, *A propos de la dialectique, Tel Quel*, 1974, nr. 57, p. 141.

³³ Livius Ciocârlie, *Realism și devenire poetică*, Ed. Facla, 1974, p. 170.

căreia semnificantul este global, constituindu-se dintr-un lanț cu niveluri multiple³⁴. Semnificantul nu mai „reprezintă” semnificatul, ci, „prin natura sa, semnificantul anticipă întotdeauna sensul, desfășurându-și într-un fel, înaintea lui, dimensiunea”.³⁵ Deși la data când își elabora teoria, Freud nu se afla în posesia instrumentelor de lucru oferite de lingvistica saussuriană, el concepe totuși inconștientul, așa cum remarcă Lacan, ca pe „un lanț de semnificanți care se repetă undeva și insistă (pe o altă scenă, scrie Freud) pentru a interfera în rupturile pe care i le oferă discursul efectiv și cogitația pe care o informează”.³⁶

„Recunoscînd structura limbajului în inconștient, ce subiect anume îi putem concepe?”, se întreba J. Lacan, dînd imediat și un răspuns: „Am putea încerca [...] să pornim de la definiția strict lingvistică a Eului [Je] ca semnificant [...] care desemnează subiectul enunțării, dar nu-l semnifică”.³⁷ Lacan elaborează în continuare o întreagă teorie a subiectului, a celui „ego cogito”, prins în lanțul simbolic determinat, constituit dintr-un semnificant autonom, deplasabil, ce deține supremația față de semnificat. Teoreticienii de la Tel Quel vor prelua, uneori critic (cum este în special cazul Juliei Kristeva în cîteva studii³⁸), principalele elemente ale teoriei lacaniene a subiectului (problematica eului, a corpului, funcțiile eului, structura acestuia, interpretarea dorinței și a fantasmei, „punerea în scenă” psihanalitică etc.). Din aceeași perspectivă deschisă de Lacan, dar și de Derrida, grupul „Tel Quel” va utiliza în fundamentarea teoretică și practică a Textului-scriiturii o serie de concepte freudiene. Nici de această dată transferul din cîmpul psihanalizei în cel literar nu e „import analogic”, cum își formula observația, între alte obiecții, H. Meschonnic.³⁹ Studiul lui Baudry, Freud et la création littéraire (Freud și creația li-

³⁴ A se vedea comentariile sistematice asupra volumelor amintite în studiul Ioanei Crețulescu, *Critica psihanalitică*, din vol. *Analiză și interpretare*, Ed. științifică, Buc. 1974, și capitolul consacrat lui J. Lacan din vol. lui R. Munteanu, *Metamorfozele criticii literare europene*, Ed. Univers, Buc., 1975.

³⁵ J. Lacan, *Écrits I*, Ed. du Seuil, Coll. „Points”, 1966, p. 259.

³⁶ J. Lacan, *Écrits II*, p. 158.

³⁷ *Idem*, p. 159.

³⁸ Cu precădere în volumul la *Révolution du langage poétique*, Ed. du Seuil, 1974.

³⁹ A se vedea *Pour la poétique*, II, Gallimard, 1973.

terară), precum și cel al lui Derrida, Freud et la scène de l'écriture (Freud și scena scrierii) demonstrează cu prisosință că Freud a manifestat un interes constant pentru dinamica textului, pentru procesul în care se pot recunoaște caracterele specifice ale scriiturii: „traces“, „frayage“, „après-coup“. ⁴⁰

Din același ansamblu teoretic freudian, cercetarea de la *Tel Quel* mai preia câteva probleme (evident, corelate cu cele enumerate deja). În primul rând, extinderea noțiunii de realitate, care înglobează, pentru Freud, și inconștientul. Textul ca reprezentare a fantasmiei, efectul plăcerii rezultat din această reprezentare, metafora teatrală și hieroglică a textului, pulsivitatea morții sînt alte câteva „teme freudiene“ asupra cărora se concentrează, nu o dată, atenția lui R. Barthes, J. Kristeva, J. L. Baudry, M. Pleynet, Ph. Sollers ș.a.

III

„Una din problemele semioticii ar fi înlocuirea vechii diviziuni retorice a genurilor printr-o tipologie a textelor, altfel spus, definirea specificității diferitelor organizări textuale prin situarea lor în textul general (cultura) din care fac parte și care face parte din ele.“

J. Kristeva, *Le texte clos*

Textul — obiectul delimitat datorită efectelor a ceea ce s-a numit „revoluția limbajului poetic“ — polarizează activitatea teoretică de la *Tel Quel*. Imposibil de suprapus, într-un limbaj mai mult sau mai puțin formalizat, venind din direcții diferite, cu mijloace diferite, contradictorii uneori, aceste demersuri — cuprinse sau nu în antologia de față — atestă, totuși, existența unei constante la *Tel Quel*: sesi-

⁴⁰ Pentru definirea acestor termeni poate fi consultat dicționarul lui J. Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 2-ème ed. revue, P.U.F., 1968. A se vedea și *Nota explicativă*.

zarea funcționării unei „alte” literaturi, a Textului, precum și a limbajului care îl pune în practică.

Vom încerca să surprindem în cele ce urmează coordonatele acestui nou obiect — Textul — evidente în funcționarea sa specifică (Textul ca productivitate, Textul ca dublă scriitură-lectură, Textul ca intertextualitate), raportînd în permanență acest nou obiect la ceea ce, estompîndu-se, l-a făcut posibil.

Considerat ca practică, textul literar nu este asimilabil concep-tului istoric determinat de „literatură”, spun telqueliștii. Valorizările estetice sau de alt gen nu mai funcționează în definirea Textului. El este o practică semnificantă care, spre deosebire de altele, face mai evident procesul propriei sale produceri. Practica, afirmă Julia Kristeva, constă în definirea „la nivelul «textului» [...] a unei funcții pe care scriitura «nu o exprimă», dar de care dispune”.⁴¹

Textul ca practică semnificantă se definește în primul rînd ca productivitate, realizată în și prin limbaj. Termenul de productivitate trebuie înțeles ca dimensiunea fundamentală a Textului, care evidențiază limba în însuși procesul său de structurare (unde se articulează sensul și subiectul său) și refuză acceptarea acesteia ca efect, ca structură. Ar trebui elaborat, reia J. Kristeva, „conceptul acestei «munci» care «nu vrea să spună nimic», al acestei «producții mute» dar marcantă și transformatoare, anterioară «spusei» circulare, comunicării, schimbului, sensului”. Orice text „literar” poate fi astfel considerat ca productivitate — unde sensul nu este exprimat, ci se face — pe baza modelului tabular de elaborare a limbajului textual, pornind de la generalizarea modelului anagramei saussuriene în paragramă. „Vom numi rețea paragramatică modelul tabular (non linear) de elaborare a limbajului literar.”⁴² Modelul tabular este de o mare complexitate (se prezintă cu două gramme parțiale : textul ca scriitură-gramme scripturale și textul ca lectură-gramme lecturale, divizate la rîndul lor în subgramme etc.) și funcționează ca un sistem cu niveluri multiple, diferite (ideologic, semantic, fonetic etc.) care trebuie citite în raporturile sau conexiunile ce unesc și/sau opun nivelurile între ele. Textul nu

⁴¹ J. Kristeva, *La sémiotique : science critique et/ou critique de la science*, [în] *Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Coll. „Tel Quel”, 1968, p. 41.

⁴² J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, [în] *Recherches...*, p. 184.

este un fenomen lingvistic (nu este semnificația structurată ce se prezintă într-un corpus lingvistic, văzut ca o structură plată), ci este generarea lui („son engendrement“) înscrisă în acest fenomen lingvistic care este fenotextul. Raportul dintre fenotext și genotext este cel dintre structura semnificată și productivitatea semnificantă, iar „specificitatea textuală constă tocmai în a fi o traducere a genotextului în fenotext, reperabilă la lectură prin deschiderea fenotextului spre genotext“. ⁴³ „Va fi considerată ca textuală orice practică semnificantă care realizează la toate nivelurile fenotextului (în semnificatul și semnificantul său) procesul de generare a sistemului semnificant pe care această practică îl afirmă“, continuă J. Kristeva în același studiu.

Ca obiect specific, ca practică în semnificant, Textul nu este o simplă reflectare, o „image“, ci presupune o dublă articulare, reflectarea sa în momentul în care se produce. Definit deci ca productivitate, ca punere în practică a generării sensului în și prin limbaj, ca funcționare diferențială, Textul ține de o logică ce depășește, prin înglobare, logica lineară a semnului, înscriindu-se într-o logică dialectică: logica textuală. Așa cum am văzut, logica textuală implică modelul tabular și rețeaua paragramatică ce organizează textul. Scriitura care fondează sensul — ca muncă ce distruge reprezentarea — nu este expresivă, nu este o reflectare a unui semnificat, ci este „opérateur de sens“. Materialismul unui joc al semnificantului se opune deci idealismului unui sens anterior, „de spus“. Această acțiune a semnificantului, numită paragramatică, acest „signifiant-se-produisant“ definește paragramatismul ca „punct plecînd de la o funcție semnificantă minimă, caracterizată de una sau mai multe litere considerate ca mărci distinctive“. Astfel cuvîntul, fraza, semnul și structura sînt transgreate de „le signifiant-se-produisant“ care „dispune (și nu exprimă) de o infinitate semnificantă în unități grafice sau fonice“. Textul nu se mai întemeiază deci pe semn, care trimite la un referent sau semnificat, ci se bazează pe funcția numerică a semnificantului, iar „ansamblurile sale diferențiale sînt de ordinul numărului“, conchide J. Kristeva. „Le nombrant“, „la différencielle signifiante“, „les complexes signifiants“, la „formule“, înțelese ca unități textuale, definesc Textul și opun logicii semnului o logică textuală, „logicii unui sens deja constituit și instituit, logica unui semnificant mobil și niciodată închis“

⁴³ J. Kristeva, *L'engendrement de la formule*, [în] *Recherches...*, p. 280.

Dintr-o perspectivă marxistă se pune astfel accentul pe producerea sensului și nu pe schimbul de sens. Nemaifiind vorba de un „sens” ce trebuie exprimat, sensul nefiind „origine” a Textului, statutul său se clarifică — spune J. L. Houdebine — doar în procesul producerii textuale. Insistându-se asupra faptului că ideologia dominantă ocultează valoarea de întrebuințare a semnelor (munca lor, scriitura și productivitatea sa specifică), „literatura” este astfel înscrisă în ideologia care i-a dat naștere. Rolul Textului este tocmai de a dezvălui această ocultare a muncii, precum și substratul său. Textele „privilegiate”, textele „rupturii” (Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Artaud etc.) sînt texte care „în însăși structura lor se gîndesc ca producere.”

Ca practică semnificantă, ca muncă pre-comunicativă, pre-sens, Textul considerat ca producere este, pentru cei de la Tel Quel, o scriitură. Problema centrală nu mai este autorul și opera (ce țin de logica semnului), ci scriitura și lectura. „A devenit imposibilă, începînd cu o ruptură precis situabilă în istorie, considerarea scriiturii ca un obiect care poate fi studiat pe altă cale decît aceea a scriiturii înseși.”⁴⁴ Aceasta presupune, așa cum se afirmă în programul grupului, exercitarea scriiturii în anumite condiții. Meditația lui J. Derrida asupra raportului dintre scriere și vorbire, noul concept de scriere (arhi-scrierea) la care ajunge, fondînd posibilitatea unei noi științe, gramatologia, schițează o ieșire din limitele logocentrice ale unei culturi bazate pe vorbire, pe semn. În raportul vorbire-scriere, începutul neglijării primului termen și atenția tot mai mare acordată celui de-al doilea este simptomatică pentru ieșirea din această „clătire”. Dar pentru cel ce se gîndește „autor”, „creator”, scrierea — spune J. Kristeva, ocupîndu-se în studiul Textul închis de romanul lui Antoine de la Sale, Jehan de Saintré — este o funcție care osifică, fixează, este o limită artificială, o terminare subiectivă. Aceasta și explică devalorizarea scrierii considerată ca paralizantă, „mortuară”, iar intervenția ei în text este adesea scuza „autorului” pentru a justifica sfîrșitul arbitrar al povestirii sale. Dublul statut al romanului: de fenomen lingvistic (povestire) și de circuit discursiv (fapt literar, literatură) — evident în dubla terminare a romanului lui A. de la Sale, dar ocultat mai tîrziu de literatura burgheză care nu eviden-

⁴⁴ *Programme*, [în] *Logiques*, Ed. du Seuil, Coll. „Tel Quel”, 1968, p. 9.

șiază decît aspectul povestire în dauna aspectului discursiv — permite Juliei Kristeva să sesizeze o a treia concepție despre carte ca „muncă, și nu ca fenomen (povestire) sau literatură (discurs)“. Dacă terminarea romanului ca povestire este o problemă retorică ce ține de ideologemul închis al semnului, terminarea sa ca fapt literar, ca discurs, ca semn, nu se datorează intervenției instanței osificante a scrierii, ci confruntării vorbirii (produsul, opera) cu moartea sa, scriitura (productivitatea textuală): „adevăratul semnal de oprire este dat de apariția în enunțul românesc a înseși muncii care îl produce, acum, pe această pagină“. Deci devalorizarea scrierii în cuplul scriere-vorbire nu este decît un pas și un mijloc, o etapă — ce definește cultura logocentrică — în ocultarea, camuflarea productivității textuale, a muncii scripturale. „Va trebui să așteptăm punerea în discuție a textului social burghez — spune J. Kristeva — pentru ca o punere în discuție a «literaturii» (a discursului) să se facă prin instalarea muncii scripturale în text.“ Textele de la Tel Quel — teoretice sau practice, prin scriitura pe care o revelează sau o practică — se vor o asemenea punere în discuție. „Vom numi scriitură textuală spațiul acestei dinamici între o practică textuală și teoria sa.“⁴⁵

Imposibilitatea separării textului ca produs de producerea sa, de munca materială de transformare care îl constituie de fapt, ridică o nouă problemă, Lectura. Cititorul nu trebuie să se lase în voia reprezentărilor, accesul direct la limbajul textului se impune pentru că, afirmă Ph. Sollers în Literatură și totalitate, „el trebuie să înțeleagă că tot ceea ce citește este el“. Lectura textului va cuprinde deci tot, inclusiv și în primul rînd funcționarea practicii care îl produce, practică evidențiind realul nu ca pe ceva adăugat, ci prin limbaj. Lectura — în viziunea celor de la Tel Quel — este un proces teoretic ce nu caută să găsească un sens „originar“ ascuns, un conținut latent: „textul nu este o carte cu un sens deja fixat, așteptînd pur și simplu să fie formulat, adică interpretat“, apreciază unul din exegeții teoriei grupului.⁴⁶

„A scrie“ și „a citi“ devin astfel momentele simultane ale aceleiași produceri în cadrul unui nou spațiu textual în care scriitura

⁴⁵ Ph. Sollers, *Écriture et révolution* [în] *Théorie d'ensemble*, p. 70.

⁴⁶ J. M. Rey, *La scène du texte, Critique*, déc. 1969, nr. 271, p. 1070.

și lectura sînt înțelese ca reciproce și simultane. Cititorul, consideră Ph. Sollers, nu trebuie să fabrice o carte prin lectura sa, ci „să devină în fiecare moment propria sa scriitură, să aibă acces la propria sa generare”. J. L. Baudry face atunci apel la o nouă suprafață textuală înțeleasă ca scriitură/lectură: este ceea ce el numește scriitură redublată. Nu există scriitură fără lectură și nici lectură fără scriitură. În acest spațiu al dublei scriituri/lecturi, Textul evidențiază ceea ce se petrece în interiorul seriei literare, textura sa, precum și ceea ce se petrece la articularea acestei serii cu celelalte serii culturale, social-istorice. În această articulare, Textul apare ca intertextualitate.

„Scriitura scandează istoria” — această idee programatică a grupului definește capacitatea Textului de a se face sensibil pe sine și lumea în același timp, de a fi lectura propriei sale produceri și a „textului” în care apare. Textul nu se „închide” nici asupra propriei sale munci, nici asupra contextului care îl face posibil. „Lucrat” de alte texte, Textul le absoarbe și le transformă pe acestea: un dialog al textelor. „Literatura, spune J. L. Baudry în Scriitură, ficțiune, ideologie, este unul din cîmpurile privilegiate ale ideologiei în măsura în care, acționînd asupra limbii, ea creează sistemul limbajului în care ficcare ajunge să se reprezinte. Prin însuși acest fapt, ea este unul din cîmpurile privilegiate ale luptei ideologice.” Dimensiunea ideologică a literaturii nu este străină de natura sa intertextuală; intertextualitatea devine în viziunea J. Kristeva (unul dintre cercetătorii cei mai interesați de această problemă, ideile sale fiind, dealtfel, preluate și de alți membri ai grupului) „îndicele modului în care un text citește istoria și se înscrează în ea”, definind o structură textuală care nu este „o sumă a enunțurilor depistate ulterior, ci un ansamblu nou, ambivalent, opus ansamblurilor originare”; o interacțiune textuală produsă în interiorul unui singur text.

„Vom spune că intersectarea unor organizări textuale (o practică semiotică) date cu enunțurile (secvențele) asimilate în propriul său spațiu, sau la care trimite în spațiul textelor (practicilor semiotice) exterioare, se va numi ideologem.”⁴⁷ Astfel, Textul este dublu orientat: „spre sistemul semnificant în care se produce (limba și limbajul unei societăți precise) și spre procesul social la care parti-

⁴⁷ J. Kristeva, *Le texte clos*, p. 113.

cipă ca discurs”.⁴⁸ Funcționînd în cadrul Textului, limbajul evită orice dependență de o „exterioritate metafizică”, fără să-și reducă însă rolul pe „scena istoriei”. „Ideologemul — reia J. Kristeva în același studiu — este acea funcție intertextuală care poate fi citită «materializată» la diferite niveluri ale structurii fiecărui text și care se întinde de-a lungul traiectului său, conferindu-i coordonatele istorice și sociale.” Specificitatea acestei practici textuale constă în „dialogul” pe care îl întreține cu practicile de la care a pornit și pe care acum le exprimă. Traectoria producerii sale poate fi astfel refăcută, dar nu printr-o operație posterioară de lectură, ci prin abordarea Textului din această perspectivă a textelor, a „fîșiilor de discursuri” care se deschid din interior, se „critică” și se anulează unul pe altul. Orice text se situează astfel la joncțiunea cu alte texte pe care le recitește, le deplasează, le aprofundează — va reveni peste cîțiva ani aceeași cercetătoare. Într-un anume sens putem spune că „toate textele pot fi considerate ca părți ale unui singur text care se scrie dintotdeauna”.⁴⁹

„Literatura nu reprezintă viața, ea este un fel de a trăi și de a gândi”. Această afirmație a lui Ph. Sollers rezumă poate cel mai bine noile puncte de vedere asupra literaturii propuse de „Tel Quel”. Pentru Mallarmé, „literatura nu este literatura, literatura este totul”. „Le Livre qui nous livre le tout”, va relua Ph. Sollers, deosebit de interesat de experiența literară (totală) a lui Mallarmé, pe care o consideră simptomatică pentru însăși tendința literaturii de a se nega și depăși. Nici la Proust, Joyce sau Kafka nu este vorba doar de renovarea unui gen literar (romanul modern), ci de o ruptură (disimulată uneori sub numele de „avangardă”), datorată locului limbajului și transformărilor pe care le presupune acesta, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea încolo. Recapitulînd : literatura este deci această reflecție în și prin limbaj ; ea nu este reprezentare a ceva anterior existent, nu este efect, nu vrea să exprime ceva care nu este deja în scriitura sa. Literatura este propria sa producere, exprimîndu-se doar pe sine „și astfel lumca”. Deci în cadrul acestei literaturi, limbajul „se spune pe sine” — rezultat al muncii de organizare și transformare, el nu transmite nici un sens, dar produce sensul. Scriitorul nu are însă

⁴⁸ J. Kristeva, *Le texte et sa science*, [în] *Recherches...*, p. 10.

⁴⁹ Tz. Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, 1971, p. 250.

nimic „de spus“, el „are de scris“. „Scrisul — și fiecare scriitor atestă acest lucru în felul său — este o activitate producătoare care se caracterizează în special prin transformarea treptată a propriilor sale baze“. ⁵⁰ Prin dogma unui „ceva de spus“, dogma exprimare-reprezentare, cum o numește J. Ricardou, ideologia burgheză ocultează Textul ca activitate productivă, ca productivitate, favorizând „consumul“ unui „produs“, dezinteresându-se astfel de munca productivă, cea care îl produce. Perspectiva critică — asupra lumii și asupra sa — a unei asemenea literaturi care „refuză să spună altceva decât pe sine“, nu este astfel cu nimic prejudiciată. Semnificatul nu dispare, așa cum s-a afirmat în legătură cu acest tip de literatură anti-reprezentativă, în varianta sa telquelistă : „el [semnificatul] este supus cuvînt cu cuvînt, prin jocul scriiturii, unei permanente critici care îl împiedică să coaguleze și să ascundă munca sa formatoare“, replică indirect J. Ricardou în cadrul aceleiași polemici deschise de Pingaud.

Dimensiunea non reprezentativă a scriiturii este astfel evidentă : „operei“, unui semn „pentru ceva“ i se opune o producere (scriitura), care nu poate fi enunțată în termenii ideologiei reflectării. În concepția de la Tel Quel, literatura nu reprezintă viața, ci este „un fel de a gândi realitatea“. Nu „operă“, „autor“, ci un text care „semnează un nume“, spune J. L. Baudry.

„Prin «lectura» pe care o face propriei sale funcționări și lumii, prin raportul intertextual pe care îl întreține cu celelalte texte, în centrul literaturii, scriitura este contestația însăși“, reia J. Kristeva. Această scriitură face complet inoperante, „fictive“ chiar, susține și M. Rey, conceptele de „subiect“, „operă“, „literatură“, apărute în cadrul ideologiei lineare, reprezentative. Valorizării acestor concepte, Tel Quel îi opune o devalorizare a lor, simptom al devalorizării unei întregi ideologii. „Punerea în discuție a «literaturii» se va face odată cu și prin punerea în discuție a textului social burghez“.

„În opoziție cu «literatura», cea ce noi propunem se vrea la fel de subversiv ca și critica făcută de Marx economiei clasice“ — spune Ph. Sollers în interviul Scriitură și revoluție (titlul indicînd tocmai

⁵⁰ J. Ricardou, *La littérature comme critique*, [în] *Problèmes de nouveau roman*, Ed. du Seuil, 1968, p. 32. Studiu tradus în prezentul volum.

forța ideologică, teoretică și practică cu care este investită scriitura). Această nouă literatură nu este „depozit de pelicule lingvistice sau arhivă de structuri“, ci „elementul însuși al unei practici ce implică ansamblul relațiilor inconștiente, subiective, sociale într-o atitudine de atac, de apropiere, de distrugere și construire, de violență pozitivă“, va sublinia J. Kristeva, cîțiva ani mai târziu, în *Revoluția limbajului poetic*. Această „altă“ literatură pe care *Tel Quel* o propune, teoretizînd-o și practicînd-o, această „altă“ lectură pe care o face textelor trecutului, poate fi rezumată în noțiunea de *Text*. El cumulează, este tot ceea ce am spus pînă acum încercînd să-l definim; productivitate, practică semnificantă, dublă scriitură-lectură, opusul „literaturii“, deci *Text*.

Definit în primul rînd ca productivitate, interior limbii, *Textul* face evident travaliul acesteia, permite sesizare procesului de producere a sensului. Apare astfel un nou concept decisiv definit de J. Kristeva în *Textul* și știința sa: „vom numi semnificantă acest travaliu de diferențiere, stratificare și confruntare care se practică în limbă și depune pe linia subiectului vorbitor un șir semnificant comunicativ și gramatical structurat“.

Dar funcționarea specifică a practicii semnificante *Text* pune cu acuitate și problema unei științe a acestuia. Configurarea sa este încă îndepărtată, spune J. Kristeva, însă implicațiile unei asemenea înțelegeri a *Textului* o fac cu atît mai necesară. *Textul* obligă semiotica, și implicit modul de gîndire care o face posibilă, să se transforme, să se „reinventeze“, pentru că „textul este tocmai ceea ce nu poate fi gîndit de un întreg sistem conceptual care întemeiază înțelegerea actuală, căci tocmai textul trasează limitele acesteia“.⁵¹

IV

„Teoria scriiturii textuale se face în dinamica practicii acestei scriituri.“

Tel Quel, Program

Unificarea teoriei și practicii într-un ansamblu funcțional — o practică teoretică și o teorie în practică — devine corolarul demersu-

⁵¹ J. Kristeva, *Le texte et sa science*, p. 24.

rilor de la Tel Quel. În cadrul acestui ansamblu, raportul dintre teorie și practică, reflex al celui dintre știință și literatură, trebuie înțeles în mod dialectic. În intenția membrilor grupului, practica nu este redusă la teorie, după cum nici o teorie prealabilă nu e ilustrată într-o practică („poetică“, narativă etc.) Teoria e concepută în sensul propus de L. Althusser, ca „formă specifică a practicii“. Astfel, opoziția dintre teorie și practică este abolită. Forța ideologică a teoriei provine din faptul că ea este o parte componentă a practicii revoluționare, care are nevoie, la rîndul ei, de o fundamentare teoretică. Practica scripturală poate fi integrată astfel în ansamblul celorlalte practici sociale, revelîndu-și funcția activă, revoluționară. Din această perspectivă înțeleg cei de la Tel Quel să scrie și să fie citați. Literatura lor nu se vrea un apendice, o anexă a teoriei, nu vrea să „ilustreze“ literar un edificiu teoretic, ci să se înscrie organic în acesta. Deziderat însă nu întotdeauna realizat.⁵² Pentru prima dată, practica scriiturii a fost confruntată direct cu teorii fundamentale (materialismul, lingvistica, psihanaliza). Această confruntare s-a putut realiza prin înțelegerea dublei ipostaze a scriitorului: subiect implicat în limbaj și (în egală măsură) teoretician, adică scriitor explorînd lumea, limbajul și pe sine. Într-o asemenea viziune, literatura cuprinde, ca ansamblu, o serie de discursuri (marxiste, psihanalitice, lingvistice, tehnice, ale vorbirii curente etc.) pe care le străbate, le deschide din interior, obligîndu-le să se „critice“. Tocmai acesta ar fi rolul literaturii, susține J. Kristeva: acela de a face „o analiză internă a discursurilor, a modurilor vorbirii ce se juxtapun unul altuia, pentru a crea un spațiu în care tehnocratizarea discursului se anulează“. Textele de la Tel Quel, precum și textele „rupturii“, considerate „ilizibile“, intră în literatură ca Texte, spune R. Barthes. A le cita înseamnă „abandonarea operației lexicale-sintactice-semantice a descifrării și refacerea traiectoriei producerii lor“. ⁵³ Meditînd, dintr-o perspectivă marxistă, asupra unei tipologii a culturilor ireductibile una la alta, pe baza relației pe care ele o întrețin cu semnul, semiotica devenită semanaliză consideră aceste Texte ca aparținînd unui nou

⁵² Nu ne propunem aici o analiză a „literaturii“ grupului. „Romanele“ lui Ph. Sollers, J. Thibaudeau, J. Ricardou, M. Roche etc. au făcut obiectul unor cercetări competente. A se vedea în acest sens, printre altele, studiile lui M. Foucault, R. Barthes, H. Meschonnic, iar la noi, studiile lui L. Ciocârlie și R. Toma.

⁵³ J. Kristeva, *Révolution du langage poétique*, p. 98.

ideologem care se caută încă. Ideologemul gândirii moderne, cel al semnului și astfel al romanului, este închis, spune J. Kristeva. Noile structuri textuale care „reflectează” asupra propriei lor produceri permit sesizarea, în însuși ideologemul semnului, a unei posibilități de transformare și generare, de devenire a sa, de deschidere. Principala caracteristică a semnului rămîne totuși aceea de a fi „pentru ceva”, de a reprezenta, rămînînd astfel expresiv. Față de „iluzionismul” expresiv de tip balzacian, spune J. Ricardou, două tendințe par să rupă cu ideologia reprezentării, deschizînd astfel Textul spre adevărata lectură pe care o reclamă: cea a propriei sale produceri și astfel a întregului text (social, cultural) în care se situează. Este vorba despre Noul Roman, unde funcția reprezentativă este răsturnată prin tendința spre auto-reprezentare, și despre tentativa de anti-reprezentare, practică de „Tel Quel”. „Romanele” lui Ph. Sollers — Drame (Dramă) și Nombres (Numere), — considerate de însuși autorul lor ca „mașini de lectură” se ridică tocmai prin structură împotriva unui sistem de lectură și scriitură care nu a putut sau nu a vrut să recunoască (datorită ideologiei care îl subsuma, în care se integra) textul ca Text. Putem spune, în acest sens, că ele sînt un protest. Dar semnul poate fi „străpuns”, iar „vălul reprezentării rupt” prin regăsirea procesului material al semnificației. Acest proces nu se poate realiza efectiv într-o poziție „meta” (într-o narațiune, o metalimbă sau o derivă teoretică), ci în și prin Text: „această practică nu se înțelege fără a fi efectuată”. De la teorie la practică, într-un „du-te vino” neîncetat, se înscrie „gestul” telquist care își propune să „îndice”, să marcheze „procesul de subversiune culturală pe care civilizația noastră [burgheză] îl suferă”.⁵⁴

Literatura membrilor grupului se vrea a fi astfel — ca muncă specifică asupra și în interiorul limbajului, deci ca Text — în primul rînd „o forță de transformare simbolică a realului [...] A transforma scriitura în același timp cu societatea și lumea — aceasta este problema”, susținea Ph. Sollers în interviul acordat în 1970 revistei iugoslave Student. În cadrul acestui proces revoluționar, subiectul (scriitor sau teoretician) este investit cu o funcție etică expusă ferm de J. Kristeva în interviul acordat lui I. Pop. „Este un proces deschis ce depinde de capacitatea de autoanaliză a subiecților vorbitori, a teoreticianului sau a scriitorului, fiecare în felul său. [...] În acest caz

⁵⁴ J. Kristeva, *La sémiotique...*, p. 27.

există o funcție etică ce trebuie asumată, care depinde nu numai de buna sau reaua voință a teoreticianului respectiv, ci și de capacitatea sa de autoanaliză, adică de capacitatea sa receptivă față de munca scriitorului, de propria sa capacitate de a se institui ca proces. Pornind de aici, dacă efectuezi asupra ta însuși această acțiune, vei găsi probabil mai ușor mijloacele de a face societatea să înțeleagă această deschidere spre limitele semnificabilului pe care o realizează literatura modernă“.

ADRIANA BABEȚI
și DELIA ȘEPEȚEAN-VASILIU

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

În contextul actual al cercetării literare apar studii teoretice sau aplicative, dintre cele mai variate. Fundamentarea lor pe achizițiile lingvisticii structurale, ale psihanalizei, logicii, semioticii face tot mai dificilă emiterea unor judecăți de valoare prompte, descurajând adesea încercările de abordare a fenomenului critic. Primul, dar nu și singurul pas care trebuie făcut este cunoașterea și studierea temeinică a acestor demersuri. Unui asemenea imperativ îi răspunde traducerea, din ultimii ani, în limba română a cîtorva reprezentanți aparținînd unor curente sau școli (formaliștii ruși, școala de la Praga, grupul de retorică generală), precum și a altor autori care au marcat dezvoltarea cercetării literare din secolul al XX-lea, reuniți în volumul *Poetică și stilistică* sau traduși individual: Tz. Todorov, U. Eco, I. A. Richards, G. Genette, S. Doubrovski, J. P. Richard, J. Starobinsky, D. Alonso, A. J. Greimas, D'Arco S. Avale ș.a.

Încă de la constituire, grupul francez „Tel Quel” a suscitat interesul unor cercetători români și străini. În ciuda caracterului aparent eterogen, a radicalității și uneori violenței de limbaj, studiile elaborate aici sînt simptomatice pentru evoluția criticii literare din deceniul șapte. Chiar dacă se poate solda uneori cu o respingere, cunoașterea temeinică a acestei mișcări nu poate decît servi la înțelegerea fenomenului literar actual și a intervențiilor menite să-l definească. Dintre cercetătorii români care s-au interesat de grupul „Tel Quel” îi amintim pe Sorin Alexandrescu, Irina Bădescu, Alexandru Călinescu, Livius Ciocârlie, Silviu Iosifescu, Adrian Marino, Romul Munteanu, Mihai Nasta, Ion Pascadi, Alexandru Sincu, Radu Toma, Henri Wald.

Direcțiile adesea diferite și uneori contradictorii de abordare a producției literare la *Tel Quel*, precum și numeroasele contestări și auto-contestări au îngreunat, poate mai mult decît de obicei, selectarea autorilor și a textelor reprezentative pentru grup. Fără a pierde din vedere o anume unitate în măsură să explice și să illustreze bazele unui program comun, adică cel puțin o unitate a punctelor de plecare, am intenționat să oferim în același timp și o imagine capabilă să sugereze climatul efervescent, deschis polemicilor dintre membrii grupului, precum și unor dezvoltări teoretice ulterioare.

Prezenta antologie își propune să ofere accesul direct la unele texte elaborate în jurul revistei *Tel Quel* între anii 1960—1971 (perioadă

considerată de înșiși membrii grupului ca etapă distinctă a evoluției lor, în care s-au pus bazele edificiului teoretic al grupului). Ținem să exprimăm aici mulțumirile noastre recăției *Tel Quel* pentru concursul dat la precizarea sumarului antologiei în această formă.

Studiile selecționate au fost grupate în două secțiuni: prima, mai amplă, conține texte preponderent teoretice, care schițează direcțiile de cercetare și platforma ideologică a grupului; cealaltă secțiune, mai restrânsă, conține studii variate, cu precădere aplicative, care se opresc asupra unor momente reprezentative (Dante, Lautréamont, Mallarmé, Robbe-Grillet), deschizând astfel noi perspective asupra a ceea ce se poate chema o istorie literară.

O problemă legată de alcătuirea sumarului acestei antologii ar mai trebui probabil explicată. Deși au fost membri ai grupului și au făcut chiar parte din colectivul de redacție al revistei, nume ca J. P. Faye sau J. Thibaudau nu figurează în acest volum. Așa cum s-a mai afirmat, gruparea telquelistă a fost adeseori agitată de schisme interne. Recunoscând lipsa unei unități totale, trebuie totuși să observăm existența la *Tel Quel* a citorva linii de forță comune. Transgresarea acestora a atras separarea unor combatanți de ceea ce, oricum, s-a numit cu greu „un grup”. În schimb, apar în antologie unele texte aparținând lui J. Derrida, R. Barthes, J. Ricardou, Tz. Todorov care, fără să fi făcut efectiv parte din grup, au publicat în colecția „*Tel Quel*”, dezbătând probleme comune și sugerând uneori aceleași rezolvări. Prezența în volum a lui J. Derrida și R. Barthes se explică și prin aceea că, în acea perioadă, au fost considerați de membrii grupului drept adevăratele lor „pîrghii teoretice”.

Textele prezente în antologie au fost traduse (cu o singură excepție) din revista *Tel Quel* sau din volumele publicate în colecția cu același nume a editurii Seuil. Studiile traduse sînt, în majoritatea cazurilor, integrale. Fac excepție textele lui J. Derrida și R. Barthes, în cazul cărora am tradus capitole avînd o autonomie și o semnificație specială în economia volumelor. Am păstrat întotdeauna sistemul de notare al autorilor, în subsolul paginii, observațiile noastre fiind notate, tot aici, cu asterisc.

Volumul cuprinde, în afara *Notelor bibliografice*, a *Indicelui de nume* și a *Indicelui de materii*, o *Notă explicativă* pe care am considerat-o necesară datorită prezenței în cadrul textelor din antologie a unor concepte cu accepții adeseori diferite de cele curente, deosebindu-se chiar de la un autor la altul. Selectînd posibile definiții ale acestor termeni,

uneori și din texte care nu sînt cuprinse în antologia de față, sperăm să facilităm lectura studiilor traduse.

Încercarea noastră de a oferi cititorului român, prin publicarea acestui volum, o imagine a preocupărilor de la *Tel Quel*, s-a bucurat de sprijin prețios din partea unor critici și cercetători interesați de mișcarea actuală a ideilor literare. În acest sens mulțumim în primul rînd, lect. univ. dr. Livius Ciocârlie și lect. univ. dr. Irina Bădescu pentru concursul dat cu ocazia confruntării de text și aducem totodată omagiul nostru memoriei profesorului Savin Bratu, autorul referatului de carte. Mulțumim de asemenea lui Șerban Foarță pentru traducerea fragmentelor din Mallarmé, lui Gabriel Liiceanu pentru precizarea unor concepte filosofice, precum și tuturor celor care, prin materialele bibliografice pe care ni le-au furnizat și prin utilitatea sugestiilor făcute, au sprijinit efortul nostru: Marina Bejan, Viorel Colțescu, Petru Creția, Margareta și Ladislau Gyurcsik, Mihai Nasta, Marcel Pop-Corniș, Radu Toma, Ioan Vultur.

Mulțumirile noastre se adresează în mod deosebit redactorului de carte, Sanda Anghelescu, pentru competența, energia și înțelegerea cu care a rezolvat toate problemele ridicate de munca la acest volum.

Această antologie apare într-un moment cînd scrierile de la *Tel Quel* și-au pierdut din forța de șoc și rezonanța inițială. Considerăm totuși că textele elaborate în perioada 1960—1971 constituie o secvență deosebit de originală în ansamblul criticii literare franceze și vor prilejui astfel discuții constructive pe marginea fenomenului critic contemporan, precum și observații calificate, din diverse direcții de cercetare, care pot completa intențiile acestei antologii.

A. B. și D. Ș.-V.

PROGRAM *

Istorie a gândirii : istorie a limbajului ?

Lenin

O TEORIE DE ANSAMBLU GÎNDITĂ PORNIND DE LA PRACTICA SCRIITURII [ÉCRITURE] ** SE CERE ELABORATĂ.

I.1. Această practică nu este asimilabilă conceptului, istoric determinat, de „literatură”. Ea implică răsturnarea și remanierea completă a locului și efectelor acestui concept.

I.2. *Pornind de la practică*, înseamnă că a devenit imposibilă, începînd cu o ruptură precis situabilă în istorie, considerarea scriiturii ca un obiect care poate fi studiat pe altă cale decît aceea a scriiturii înseși (exercitarea sa în anume condiții). Astfel spus, problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit și reprezentare pentru a se gîndi în literalitatea și spațiul său. Practica acesteia trebuie definită la nivelul „textului”, dat fiind că acest cuvînt trimite de acum înainte la o funcție pe care, totuși, scriitura „nu o exprimă”, dar de care *dispune*. Economie dramatică al cărei „loc geometric” nu este reprezentabil (ci se joacă).

I.3. Teoria în discuție își are originea în *textele* rupturii și în cele care sînt susceptibile de „a o anunța” și de „a o continua”. Alegerea acestor texte se întemeiază pe coeficientul lor de contestare teoretico-formală (de exemplu : Dante, Sade, *Lautréamont*, *Mallarmé*, Artaud, Bataille). De unde și definiția unui înainte/după, care trebuie să trimită de fapt și în același timp — prin dispariția situării discursului ca adevăr „expresiv” și afirmarea unui spațiu textual — la o interioritate/exterioritate [dedans/dehors] ** definită prin referirea ocazională la alte culturi.

* Text tradus din volumul *Logiques*, Ed. du Seuil, Coll. „Tel Quel”, Paris, 1968.

** A se vedea *Nota explicativă*.

1.4. Această ruptură *textuală*, considerată ca punct de plecare teoretic, este contemporană (în sensul în care „X” este contemporan cu „Y” înseamnă că ansamblurile sînt pătrunse de aceeași necunoscută) cu aceea manifestată în gîndirea și istoria occidentală de către Marx, adică prin întemeierea dialecticii materialiste. Ea este criza însăși și revoluția violentă, saltul *lizibilității*.

II. TEORIA SCRITURII TEXTUALE SE FACE ÎN DINAMICA PRACTICII ACESTEI SCRITURI.

II.1. Ea antrenează constituirea unui cîmp istoric care rupe cu pseudo-continuitatea oricărei „istorii a literaturii” întemeiată pe o gîndire speculativă ce ignoră economia scrisă ca determinantă apriorică față de orice gîndire.

II.2. Acest cîmp istoric este *discontinuu* și relevă, în primul rînd, excluderile din care „istoria literaturii” și-a scos și continuă să-și scoată un profit ideologic, excluderi în sensul de „refulare” sau „denegare” (Freud). Punctele strategice, *limitele*, îi sînt desemnate în acest caz prin cuvintele: „mistică”, „erotism”, „nebunie”, „literatură” (acesta din urmă considerat exclusiv în sensul care introduce ruptura). Normalitatea discursului este considerată ca necesitate a unei *apărări* (ideologice) în raport cu aceste puncte a căror funcție este explicată și definită istoric.

II.3. Aceste excluderi sînt cele care au afectat sau afectează textele ce contestau sau contestă formal conceptul de „istorie” impus de idealismul expresiv și instrumental (devenit deci lizibil plecînd de la acestea). Excluderi ale sistemelor capabile să integreze de fiecare dată procesul limbii: mit/reprezentare/scriitură (*mit*: ierarhie, divinitate, „dincolo”, redublare, feudalism, religie, simbol; *reprezentare*: schimb, identitate, tablou, dedublare, capitalism, idealism, semn; *scriitură*: producere, infinit, dublu, materialism, dialectică, spațiu).

II.4. Teoria urmărește deci să pună în discuție în primul rînd acest concept de istorie și să evidențieze „istoria” acestui

* A se vedea *Nota explicativă*.

concept ca „literatură“ (ficțiune), tot așa cum excluderile recunoscute ne trimit spre o *scriitură textuală* ca *istorie reală*.

III. TEORIA ISTORIEI SCRIITURII TEXTUALE POATE FI NUMITĂ „ISTORIE MONUMENTALĂ“, ÎN MĂSURA ÎN CARE EA „ESTE ÎNTEMEIETOARE“, ÎN SENS LITERAL, FAȚĂ DE O ISTORIE „CURSIVĂ“, FIGURATĂ (TELEOLOGICĂ), CARE SERVEȘTE, DISIMULÎNDU-L, LA CONSTITUIREA UNUI SPAȚIU SCRIS/ EXTERIOR.

III.1. Acest spațiu cu mai multe dimensiuni (și care preia pe contul său, consumându-l, spațiul istoriei „cursive“) implică un principiu de retroactivitate (Lautréamont/Dante), relații de lungă durată, *perioade inedite* (non culturale), o durată concepută ca *timp al limbilor*. El se află în situația de a gândi încheierea unei istorii și *trecerea* sa la un alt nivel, precum și „intrarea în istorie“ a altor culturi dominante.

III.2. Teoria este definită mai întâi ca o lectură. Această lectură nu este posibilă decât printr-o scriitură care recunoaște ruptura. Ruptura afectează conceptul de „text“ în felul următor: textul real este conceput ca produs al unei dualități pe care el o *produce*. Există deci întotdeauna *două* locuri raportate la *un* text care nu există decât prin și pentru aceste „două“ care-l divizează radical. Textul „nu există“ în afara acestei diviziuni (nu există text „adevărat“, „prim“ sau „ultim“-fundamental): procesul este gândit în această contradicție care îi întemeiază în același timp materia, jocul, scena, transformarea dialectică.

III.3. Scriitura „care recunoaște ruptura“ este deci ireductibilă la conceptul clasic (reprezentativ) de „text scris“: ceea ce ea scrie nu este niciodată decât o parte din ea însăși. Astfel ruptura devine intersecție a două ansambluri (două statuti ireconciliabile ale limbajului). Ca lectură, ea trimite la actul asumat prin care scriitura își propune cîmpurile de lectură (decupaj, sintaxă, logică), „suprafețele“ în care ea operează, *alunecările* sale pe aceste cîmpuri, pe aceste suprafețe.

III.4. Teoria are drept funcție marcarea faptului că scriitura textuală recunoaște *știința* ca singura capabilă să-i con-

feră realitatea și „semnificațiile”: formalizarea sa o *implică* pe cea a științei, literalitatea sa se deschide spre formalizarea științei, ea constituie un obiect pentru știință și, în același timp, un obiect pentru propria sa extensiune, este într-un proces dialectic cu ea însăși și cu știința. Nu mai puțin ea este și o teorie a procesului reglat, infinit, pe care îl practică la rîndul său scriitura textuală.

IV. TEORIA, CARE NU SE FACE NICIODATĂ DECÎT PE TEXTE, ESTE ÎN FOND, ÎN MĂSURA ÎN CARE FACE POSIBILĂ LECTURA ACESTORA ÎN „MONUMENTALITATEA” LOR, PUNCTUAȚIA, SCANDAREA, AȘEZAREA ÎN SPAȚIU A TEXTELOR. EA ESTE PRIN DEFINIȚIE PLURALĂ ȘI SE VA NUMI LOGIQUES. *

IV.1. Ea pune în evidență statutul în mod definitiv contradictoriu al scriiturii textuale *care nu este un limbaj*, ci, de fiecare dată, *distrugere a unui limbaj*; care, în interiorul unei limbi, o transgresează și îi conferă funcția de *limbi*. Această distrugere, această negare sînt explicate prin teoria care este însuși limbajul acestei distrugerii a limbajului (a ansamblului de operații necesare pentru a propune un limbaj, a-l dezvolta, a-l anula).

IV.2. Ea enunță posibilitatea, pentru scriitura textuală, de a subîntinde dezvoltările logicii și de a le verifica oferindu-li-se acestora ca „exemple” (citate). Ea arată că scriitura textuală este textul istoric recunoscut ca text, în măsura în

* În studiul *Logica ficțiunii* din volumul *Logiques*, Ph. Sollers definește conceptul de „logique” apelînd la etimologie. Sensul propriu al lui *logos* a fost mai întîi „fabulă” care a trecut în italiană, *favella* (limbaj). Grecii mai numeau fabulă și *mythos*, de unde latinescul *mutus*. Pe vremea cînd oamenii nu vorbeau (tempi mutoli), limbajul a fost mai întîi mental. Găsim la Strabon un pasaj foarte important în care se spune că limbajul a precedat limbajul articulat. Așadar, cuvîntul *logos* înseamnă, „vorbit” și așijderi „idee”. Acest limbaj primitiv care a precedat limbajul articulat a fost desigur format din semne, gesturi sau obiecte aflate în raporturi naturale cu ideile: iată de ce, se spune în continuare, *logos* sau *verbum* au însemnat de asemenea „act” în ebraică, „lucru” în greacă, iar *mythos*—„povestire”, „limbaj adevărat”. A se vedea în acest sens și J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, [în] *Tel Quel*, 1968, nr. 32—33.

care ea este, în diferența ei perpetuă, marca limitei istorice a oricărui text scris și a „trecerii sale la limită”, adică a înscrierii sale în „istoria monumentală”.

IV.3. Ea marchează non-expresivitatea radicală a scriiturii textuale, jocul său variabil, plurilinear, funcția sa de cunoaștere „integratoare”, activă, și productivă a „realului”, referirea sa la „istoria monumentală” ca o contestare a „istoriei cursive”. Ea subliniază limitele dintre scriitura textuală (rețea literală cu mai multe dimensiuni, șiruri de generări și transformări reciproce, sume vide de distrugere a limbajului prin articularea sa) și scriitura non-textuală (lineară, expresivă, cauzală, neînscrisă și nelegată de „spațiul scris”). Ea arată modul în care scriitura textuală, exclusă prin definiție din „prezent” (a cărui funcție este de a o ignora), constituie tocmai istoria — și dezvăluirea ideologică — amînată a acestui prezent.

IV.4. Teoria consideră „literatura” (și ansamblul culturii în care aceasta se situează) ca închisă. Ea va expune de acum înainte *învelișul* a ceea ce a fost gîndit sub acest nume. Ea elaborează condițiile reale (economice), structurile apriori sistematice și condițiile estompării scriiturii textuale, suprimînd orice fixare la „operă” sau la „autor” (la fetișizarea culturală și la ficțiunea corolară a unei „subiectivități creatoare”). Ca și „conștiință istorică”, această teorie se situează, neîndoielnic, în sfera acțiunii revoluționare în curs.

Jacques Derrida

LINGVISTICĂ ȘI GRAMATOLOGIE *

Scrierea nu este decît reprezentarea vorbirii ; este ciudat că se acordă mai multă importanță determinării imaginii decît determinării obiectului.

J.-J. Rousseau, *Fragment inédit d'un essai sur les langues*

Conceptul de scriere [écriture] ** ar trebui să definească câmpul unei științe. Dar, poate fi el fixat de către savanți în afara tuturor predeterminărilor istorico-metafizice pe care le-am stabilit foarte succint ? Ce poate însemna, mai întâi, o știință a scrierii, date fiind premisele :

1. că însăși ideea de știință s-a născut într-o anumită epocă a scrierii ;
2. că ea a fost gîndită și formulată ca scop, idee, proiect, într-un limbaj implicînd un anumit tip de raporturi determinate — structural și axiologic — între vorbire [parole] ** și scriere ;
3. că, în această măsură, ea a fost inițial legată de conceptul și aventura scrierii fonetice, valorizată ca telos al oricărei scrieri, în timp ce, ceea ce era în mod constant modelul exemplar al științificității — matematica — s-a îndepărtat fără încetare de aceasta ;
4. că ideea mai limitată a unei științe generale a scrierii s-a născut, din motive defel întîmplătoare, într-o anumită epocă a istoriei lumii (în jurul secolului al XVIII-lea) și într-un anumit sistem determinat al raporturilor dintre vorbirea „vie“ și inscripție ;
5. că scrierea nu este numai un mijloc auxiliar în slujba științei — și eventual obiectul său — ci, în primul rînd, cum a

* Text tradus din volumul *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Paris, 1967 (Partea întâi, cap. 2)

** A se vedea *Nota explicativă*.

reamintit-o în mod special Husserl în *L'origine de la géométrie* (*Originea geometriei*), condiția de posibilitate a obiectelor ideale și deci a obiectivității științifice. Înainte de a-i fi obiect, scrierea este condiția *epistemei*;

6. că istoricitatea însăși este legată de posibilitatea scrierii: de posibilitatea scrierii în general, dincolo de aceste forme particulare de scriere, în numele cărora s-a vorbit mult despre popoare fără scriere și fără istorie. Înainte de a fi obiectul unei istorii — al unei științe istorice — scrierea deschide cîmpul istoriei, al devenirii istorice. Iar prima (*Historie*, cum s-ar spune în germană) o presupune pe aceasta din urmă (*Geschichte*).

Știința scrierii ar trebui deci să-și caute obiectul la rădăcina scientificității. Istoria scrierii ar trebui să se întoarcă spre originea istoricității. Știință a posibilității științei? Știință a științei care nu ar mai avea forma *logicii*, ci pe cea a *gramaticii* [*grammatique* *]? Istorie a posibilității istoriei, care nu ar mai fi o arheologie, o filosofie a istoriei sau o istorie a filosofiei?

Științele *pozitive* și clasice ale scrierii nu pot decît să reprime acest tip de întrebare. Pînă la un anumit punct, această represiune este chiar necesară progresului investigației pozitive. Pe lîngă faptul că ar fi mai departe prizoniera logicii filosofante, problema onto-fenomenologică asupra esenței, adică asupra originii scrierii, nu ar putea singură decît să paralizaze sau să sterilizeze cercetarea istorică și tipologică a *faptelor*.

De aceea, intenția noastră nu este de a pune în balanță această problemă prejudicială, această aridă, necesară și, în mod superficial, facilă problemă de drept, cu forța și eficacitatea cercetărilor pozitive la care ne este dat să asistăm astăzi. Niciodată geneza și sistemul scrierilor nu au dat naștere unor explorări atît de profunde, de vaste și de solide.

* Citîndu-l pe Giambattista Vico în volumul *Logiques*, Ph. Sollers insistă asupra corespondenței între *grammatique* și termenul grecesc *grammatike* care desemnează în același timp și caracterele grafice. Gramatica se definea ca „arta de a vorbi”, dar „grammata” (grec.) desemnează și literele, ca atare este și „arta de a scrie”.

Și, deci, cu atît mai puțin vom pune în balanță această problemă cu ponderea descoperirilor, cu cît problemele sînt imponderabile. Dar problema în discuție nu este în întregime imponderabilă, în primul rînd pentru că respingerea ei are consecințe efective în însuși conținutul cercetărilor care, în mod privilegiat, în această situație se grupează în jurul problemelor preliminare și de definire.

Mai puțin decît altul, gramatologul poate evita o interogare asupra esenței obiectului său sub forma unei întrebări inițiale: „Ce este scrierea?” înseamnă „unde și cînd începe scrierea?” Răspunsurile sînt în general foarte prompte și circulă în concepte prea puțin criticate, în evidente care par să vină dintotdeauna de la sine. În jurul acestor răspunsuri se ordonează de fiecare dată o tipologie și o punere în perspectivă a devenirii scrierilor. Toate operele care se ocupă de istoria scrierii au o compoziție identică: o clasificare de tip filosofic și teleologic epuizează problemele critice în cîteva pagini și se trece apoi la expunerea faptelor. Contrast între fragilitatea teoretică a reconstrucțiilor și bogăția istorică, arheologică, etnologică, filologică a informației.

Origine a scrierii, origine a limbajului, cele două probleme sînt greu de despărțit. Or, gramatologii care sînt în general, prin formație, istorici, epigrafiști, arheologi, apelează rar la cercetările științei moderne a limbajului. Acest lucru ne surprinde cu atît mai mult cu cît între „științele omului”, lingvistica este dată ca exemplu de scientificitate, cu o unanimitate precipitată și insistentă.

Este atunci gramatologia îndreptățită să aștepte din partea lingvisticii un ajutor esențial pe care, de fapt, nu l-a căutat aproape niciodată? Nu întrevădem oare, dimpotrivă, o presuposiție metafizică cu privire la raporturile dintre vorbire și scriere, acționînd eficient în însăși mișcarea prin care lingvistica s-a instituit ca știință? Această presuposiție nu s-ar opune oare constituirii unei științe generale a scrierii? Înlăturînd această presuposiție, nu tulburăm cumva peisajul în care s-a instalat pașnic știința limbajului? Cu consecințe faste cît și nefaste? Orbirea și — deopotrivă — productivitatea? Acesta este al doilea tip de problemă pe care intenționăm să o prezentăm acum. Pentru a o preciza, vom

aborda, ca pe un exemplu privilegiat, proiectul și textele lui Ferdinand de Saussure. Pentru ca particularitatea exemplului să nu afecteze generalitatea poziției noastre, vom căuta să depășim uneori limita simplei enunțări a acestuia.

Lingvistica vrea deci să fie știința limbajului. Pentru moment, nu ne vom ocupa de toate deciziile implicite care au determinat un asemenea proiect, și nici de toate problemele legate de originea acestei științe a cărei fecunditate tinde să le negligeze. Să reținem mai întâi faptul că, din punctul de vedere care ne interesează, acestei științe i-a fost adesea recunoscută științificitatea datorită fundamentului său *fonologic*. Astăzi se spune atît de des că fonologia își transmite științificitatea lingvisticii, care servește ea însăși drept model epistemologic tuturor științelor umane. Orientarea, deliberat și sistematic fonologică a lingvisticii (Trubețkoi, Jakobson, Martinet) realizează, de fapt, o intenție care a fost mai întâi a lui Saussure, fapt pentru care ne vom mărgini în esență și cel puțin provizoriu, la aceasta din urmă. Oare ceea ce vom spune va fi valabil *a fortiori* pentru formele mai accentuate ale fonologismului? Cel puțin, problema va fi pusă.

Știința lingvisticii determină limbajul — cîmpul său de obiectivitate — în ultimă instanță și în simplitatea ireducibilă a esenței sale, ca unitate între *phone*, *glossa* și *logos*. Această determinare este de drept anterioară tuturor diferențierilor eventuale, care au putut apărea în sistemele terminologice ale diferitelor școli (limbă/cuvînt ; cod/mesaj ; schemă/uzaj ; lingvistică/logică ; fonologie/fonematică/fonetică/glosematică). Și chiar dacă am vrea să limităm sonoritatea doar la semnificantul sensibil și contingent (ceea ce ar fi imposibil literalmente, pentru că identități formale decupate într-o masă sensibilă sînt deja idealități nu numai pur sensibile), ar trebui să admitem că unitatea imediată și privilegiată care întemeiază semnificanța și actul de limbaj este unitatea articulată a sunetului și a sensului în fonie. Prin prisma acestei unități, scrierea ar fi întotdeauna derivată, survenită, deosebită, exterioară, redublînd semnificantul : fonetică. „Semn al semnului“, spuneau Aristotel, Rousseau și Hegel.

Totuși, intenția care instituie lingvistica generală ca știință rămîne în această privință contradictorie. Un cuvînt declarat

confirmă, afirmînd ceea ce este de la sine înțeles, subordonarea gramatologiei, reducerea istorico-metafizică a scrierii la rangul de instrument aservit unui limbaj plin și vorbit la origine. Dar un alt gest (nu vom spune un alt cuvînt, pentru că aici ceea ce nu este de la sine înțeles este făcut fără a fi spus, e scris fără a fi proferat) eliberează viitorul unei gramatologii generale, din care lingvistica — fonologică — nu ar fi decît o regiune dependentă și circumscrisă. Să urmărim la Saussure această tensiune a gestului și a cuvîntului.

*Interioritatea și exterioritatea **

Pe de-o parte, după tradiția occidentală, care reglează nu numai în teorie, ci și în practică (după *principiul practicii sale*) raporturile dintre vorbire și scriere, Saussure nu îi recunoaște acesteia din urmă decît o funcție *limitată și derivată*. Limitată, pentru că ea nu este decît o modalitate printre altele a evenimentelor care pot surveni într-un limbaj a cărui esență, după cum par să arate faptele, poate rămîne întotdeauna pură de orice raport cu scrierea; „Limba are o tradiție orală independentă de scriere” (*Cours de linguistique générale*, Clg., p. 46) (*Curs de lingvistică generală*). Derivată, pentru că este *reprezentativă*: semnificant al semnificantului prim, reprezentare a vocii sieși prezente, a semnificației imediate, naturale și directe a sensului (a semnificatului, a conceptului, a obiectului ideal sau oricum altfel). Saussure reia definiția tradițională a scrierii, care încă la Platon și Aristotel se restrîngea în jurul modelului scrierii fonetice și al limbajului cuvintelor. Să reamintim definiția aristotelică: „Sunetele emise de voce sînt simbolurile stărilor sufletului, iar cuvintele scrise, simbolurile cuvintelor emise de voce.” Saussure: „Limbaj și scriere sînt două sisteme de semne distincte; *unica rațiune de a fi* a celui de al doilea este de a-l *reprezenta* pe primul”. [Clg., p. 45, subl. J. D.] Această determi-

* In fr. *Le dehors et le dedans*. A se vedea *Nota explicativă*.

nare reprezentativă, în afara faptului că, bineînțeles, comunică esențialmente cu ideea de semn, nu exprimă o alegere sau o evaluare, nu trădează o presuposiție psihologică sau metafizică proprie lui Saussure; ea descrie sau mai degrabă reflectă structura unui anume tip de scriere: scrierea fonetică, cea de care ne servim și în elementul căreia *epistema* în general (știință și filosofie) și lingvistica îndeosebi, au putut să se instaureze. Dealtfel, ar trebui să se spună mai degrabă *model* decât *structură*: nu este vorba de un sistem construit și funcționând perfect, ci de un ideal care reglează în mod explicit o funcționare, în fapt niciodată integral fonetică. În fapt, dar și din motive de ordinul esenței, asupra cărora vom reveni în repetate rânduri.

Acest *factum* al scrierii fonetice este într-adevăr masiv; el ne orientează întreaga cultură și știință și, de bună seamă, nu este un fapt printre altele. Și totuși, el nu răspunde vreunei necesități de esență absolută și universală. Or, pornind tocmai de la el, Saussure definește proiectul și obiectul lingvisticii generale: „Obiectul lingvistic nu este definit prin combinarea cuvîntului scris și a cuvîntului vorbit: *cel din urmă constituie singur acest obiect*” [p. 45, subl. J. D.].

Răspunsul era anticipat de însuși modul în care era pusă întrebarea. Era vorba de a ști ce fel de *cuvînt* [mot] face obiectul lingvisticii și care sînt raporturile între aceste unități atomice, care sînt cuvîntul scris și cuvîntul vorbit. Or, cuvîntul (*vox*) este deja o unitate a sensului și a sunetului, a conceptului și a vocii sau, pentru a respecta rigoarea limbajului saussurian, a semnificatului și a semnificantului. Această ultimă terminologie a fost dealtfel mai întîi propusă numai în domeniul limbii vorbite, al lingvisticii în sens restrîns și nu în cel al semiologiei („Propunem să se păstreze cuvîntul *semn* pentru a desemna totalul și să se înlocuiască *concept* și *image acustică* respectiv prin *semnificat* și *semnificant*”, p. 99). *Cuvîntul* este deci deja o unitate constituită, un efect al „acestui fapt într-un fel misterios, și anume că «gîndirea-sunet» implică diviziuni” — p. 156). Chiar dacă cuvîntul este la rîndul său articulat, chiar dacă el implică alte diviziuni, atîta timp cît se va pune problema raporturilor între vorbire și scriere, considerînd unitățile indivizibile ale „gîn-

dirii-sunet", răspunsul va fi gata pregătit. Scrierea va fi „fonică", ea va fi exterioritatea, reprezentarea exterioară a limbajului și a acestei „gândiri-sunet". Ea va trebui în mod necesar să opereze pornind de la unitățile de semnificație deja constituite și la a căror formare ea nu a avut nici o contribuție.

Ni se va obiecta probabil că, departe de a o contrazice, scrierea a confirmat întotdeauna lingvistica cuvîntului. Am părut a crede într-adevăr pînă aici că doar fascinația unității numite *cuvînt* a împiedicat să-i fie acordată scrierii considerația pe care o merita. Prin aceasta se putea înțelege că nemaiacordînd un privilegiu absolut cuvîntului, lingvistica modernă ar acorda tot mai multă atenție scrierii, încetînd în sfîrșit să o suspecteze. André Martinet ajunge la o concluzie opusă. În studiul său *Le mot*¹ (*Cuvîntul*), el descrie necesitatea căreia i se supune lingvistica actuală, silită, dacă nu să se lipsească în întregime de conceptul de cuvînt, atunci cel puțin să-i limiteze folosirea, să-l asocieze unor concepte de unități mai mici sau mai mari (moneme sau sintagme). Dar, acreditînd și consolidînd în interiorul unor anumite arii lingvistice diviziunea limbajului în cuvinte, scrierea ar fi încurajat astfel lingvistica clasică în prejudecățile sale. Scrierea ar fi construit sau cel puțin ar fi condensat „ecranul cuvîntului".

¹ În *Diogenes*, 51, 1965, A. Martinet face aluzie la „îndrăzneala" „necesară" odinioară pentru „a întrevădea înlăturarea termenului «cuvînt», în cazul în care cercetarea ar fi demonstrat că nu există o definiție universal aplicabilă a acestui termen" (p. 39)... „Semiologia, așa cum lasă să se întrevadă studii recente, nu are nevoie de cuvînt" (p. 40)... „De multă vreme gramaticienii și lingviștii și-au dat seama că analiza enunțului poate să se continue dincolo de cuvînt fără a aluneca prin aceasta în fonetică, adică să ajungă la secvențe ale discursului, ca silaba sau fonemul, care nu mai au nimic comun cu sensul" (p. 41). „Ajungem astfel la problema care face atît de suspectă noțiunea de cuvînt oricărui adevărat lingvist: acesta din urmă nu ar putea accepta grafiile tradiționale fără a verifica în prealabil dacă ele reproduc fidel structura veritabilă a limbii pe care trebuie să o noteze" (p. 48). A. Martinet propune în final să se înlocuiască „în practica lingvistică" noțiunea de cuvînt prin cea de „sintagmă", „grup de mai multe semne minime" care se vor numi „moneme".

„Ceea ce un lingvist contemporan poate spune despre cuvînt ilustrează revizuirea generală a conceptelor tradiționale, pe care a trebuit să o realizeze cercetarea funcționalistă și structuralistă din ultimii treizeci și cinci de ani, cu scopul de a da o bază științifică observării și descrierii limbilor. Unele aplicații ale lingvisticii, cum ar fi cercetările privitoare la traducerea automată prin accentul pe care-l pun pe forma scrisă a limbajului, ar putea conduce la acordarea unei importanțe funciare diviziunilor textului scris și la omiterea faptului că pentru înțelegerea naturii reale a limbajului uman trebuie să se plece întotdeauna de la enunțul oral. De aceea, mai mult ca oricînd, trebuie să se insiste asupra necesității de a se continua examenul dincolo de aparențele imediate și de structurile cele mai familiare cercetătorului. În spatele ecranului cuvîntului apar adeseori trăsăturile realmente fundamentale ale limbajului uman.“

Nu putem decît să subscriem la aceste observații. Trebuie totuși să recunoaștem că ele nu atrag suspiciuni decît asupra unui anume tip de scriere: scrierea fonetică, adică cea care se conformează diviziunilor empiric determinate și practicate ale limbii orale comune. Procedeele de traducere automată la care se face aluzie se regleză în același fel pe baza acestei practici spontane. Dincolo de acest model și de acest concept al scrierii, se pare că întreaga demonstrație trebuie reconsiderată, pentru că ea rămîne fixată în limitarea saussuriană pe care încercăm să o recunoaștem.

Într-adevăr, Saussure limitează la două numărul sistemelor de scriere, ambele definite ca sisteme de reprezentare a limbajului oral, fie că reprezintă *cuvinte*, în mod sintetic și global, fie că reprezintă, *fonetic*, elemente sonore care constituie cuvintele:

„Nu există decît două sisteme de scriere: 1. sistemul ideografic, în care cuvîntul este reprezentat printr-un semn unic și străin față de sunetele din care se compune. Acest semn se raportează la ansamblul cuvîn-

tului și prin acesta, indirect, la ideea pe care o exprimă. Exemplul clasic al acestui sistem este scrierea chineză. 2. sistemul numit în general „fonetic“, care vizează să reproducă șirul de sunete care se succed în cuvînt. Scrierile fonetice sînt fie silabice, fie alfabetice, adică bazate pe elementele ireductibile ale vorbirii. Dealtfel, scrierile ideografice devin cu ușurință mixte : anumite ideograme, îndepărtate de valoarea lor primă, sfîrșesc prin a reprezenta sunete izolate.“ (p. 47).

Această limitare este în fond justificată pentru Saussure prin noțiunea de arbitrar al semnului. Scrierea fiind definită ca „un sistem de semne“, nu există scriere „simbolică“ (în sens saussurian), scriere figurativă : nu există *scriere* atîta timp cît grafismul păstrează un raport de figurare naturală și de asemănare oarecare cu ceea ce în acest caz nu este *semnificat*, ci reprezentat, desenat etc. Conceptul de scriere pictografică sau de scriere naturală ar fi deci contradictoriu pentru Saussure. Dacă ne gîndim la fragilitatea, acum recunoscută, a noțiunilor de pictogramă, de ideogramă etc., la incertitudinea frontierelor dintre scrierile numite pictografice, ideografice, fonetice, putem evalua nu numai imprudența limitării saussuriene, ci necesitatea ca lingvistica generală să abandoneze o întreagă familie de concepte preluate din metafizică — adesea prin intermediul unei psihologii — și care se grupează în jurul conceptului de arbitrar. Toate acestea trimit, dincolo de opoziția natură/cultură, la o opoziție care intervine între *physis* și *nomos*, *physis* și *techne*, a cărei ultimă funcție este poate de *a deriva* istoricitatea ; și, paradoxal, de a nu-și recunoaște drepturile la istorie, la producere, la instituire etc., decît sub forma arbitrarului și pe un fond de naturalism. Dar să lăsăm pentru moment această problemă deschisă : poate că acest gest care prezidează cu adevărat instituirea metafizicii este înscris și în conceptul de istorie și chiar în conceptul de timp.

Saussure mai introduce și o altă limitare importantă :

„Ne vom restrînge studiul la sistemul fonetic și în special la cel utilizat astăzi, al cărui prototip este alfabetul grecesc“ (p. 48).

Aceste două limitări sînt cu atît mai liniştitoare cu cît apar la momentul potrivit, răspunzînd celei mai îndreptăţite exigenţe: ştiinţificitatea lingvisticii stabileşte într-adevăr cîmpului lingvistic condiţia de a avea frontiere riguroase, de a fi un sistem reglat de o necesitate *internă* şi de a avea, într-un oarecare mod, o structură închisă. Conceptul reprezentativist al scrierii limpezeşte lucrurile. Dacă scrierea nu este decît „figurare” (p. 44) a limbii, avem dreptul să o excludem din interiorul sistemului (căci ar trebui să credem că există aici o *interioritate* a limbii), tot aşa cum imaginea trebuie să poată fi exclusă, fără a aduce vreun prejudiciu, din sistemul realităţii. Propunîndu-şi ca temă „reprezentarea limbii prin scriere”, Saussure începe astfel prin a afirma că scrierea este „prin ea însăşi străină sistemului intern” al limbii (p. 44). Extern/intern, imagine/realitate, reprezentare/prezenţă — aceasta este vechea grilă care are sarcina de a trasa cîmpul unei ştiinţe. Al unei ştiinţe care nu mai poate răspunde conceptului clasic de *epistemă*, căci cîmpul său propune drept originalitate — o originalitate pe care el o inaugurează — faptul că deschiderea în acest cîmp a „imaginii” apare ca o condiţie a „realităţii”: este deci vorba despre un raport care nu se mai lasă gîndit în diferenţa simplă şi exterioritatea fără compromis a „imaginii” şi a „realităţii”, a acelei „interiorităţi” şi „exteriorităţi”, a „aparenţei” şi a „esenţei”, cu întregul sistem de opoziţii care se înlănţuie în mod necesar. Platon, care spunea în fond acelaşi lucru despre raporturile dintre scriere, vorbire şi fiinţă [l'être] (sau idee) avea cel puţin în privinţa imaginii, picturii şi a imitaţiei o teorie mai subtilă, mai critică şi mai neliñştită decît cea care anunţă naşterea lingvisticii saussuriene.

Nu întîmplător considerarea exclusivă a scrierii fonetice răspunde exigenţei „sistemului intern”. Scrierea fonetică are tocmai ca principiu funcţional respectarea şi protejarea integrităţii „sistemului intern” al limbii, chiar dacă, în fapt, nu reuşeşte să o ofere. *Limitarea saussuriană nu răspunde, dintr-o fericită comoditate, exigenţei ştiinţifice a „sistemului intern”*. Această exigenţă se constituie ca exigenţă epistemo-logică în general, prin posibilitatea însăşi a scrierii fonetice şi prin caracterul exterior al „notaţiei” faţă de logica internă.

Dar să nu simplificăm lucrurile : există și asupra acestui punct o îndoială a lui Saussure. Altfel, de ce ar acorda el atîta atenție acestui fenomen extern, acestei figurări exilate, acestei exteriorități, acestui dublu ? De ce consideră el că este „imposibil să se facă abstracție“ de ceea ce este, totuși, desemnat ca abstractul însuși în raport cu interioritatea limbii ?

„Deși scrierea este prin ea însăși străină sistemului intern, este imposibil să se facă abstracție de un procedeu prin care limba este mereu figurată ; este necesar să i se cunoască utilitatea, defectele și pericolele“ (p. 44).

Scrierii i-ar fi deci specific caracterul exterior atribuit de obicei instrumentelor ; instrument imperfect pe deasupra și tehnică periculoasă, s-ar putea spune chiar malefică. Putem astfel înțelege mai bine de ce în loc să se ocupe de această figurare exterioară într-un apendice sau în mod marginal, Saussure îi consacră un capitol atît de laborios chiar pe la începutul *Cursului*. Pentru că e vorba mai mult decît de a trasa, a proteja și chiar a restaura sistemul intern al limbii în puritatea conceptului său, în fața celei mai grave, perfide și permanente contaminări care nu a încetat să-l amenințe, să-l altereze de-a lungul a ceea ce Saussure vrea cu orice preț să considere ca o istorie externă, ca o serie de accidente care afectează limba și provin din acea exterioritate, în momentul „notației“ (p. 45), ca și cum scrierea ar începe și s-ar sfîrși cu notația. Răul scrierii vine din afară (ἐξωθεν) se spunea deja în *Phaidros* (275 a). Contaminarea prin scriere, efectivă sau doar prin amenințare este denunțată de către lingvistul genevez cu accente de moralist și de predicator. Tonul contează : totul se petrece ca și cum în momentul în care știința modernă a logosului vrea să-și atingă autonomia și științificitatea, ar fi trebuit să se mai deschidă și procesul unei erezii. Acest ton începea să se facă auzit atunci cînd, în momentul alăturării întru aceeași posibilitate a epistemei și logosului, în *Phaidros* se denunța scrierea ca intruziune a tehnicii artificioase, efracție foarte originală, constrîngere arhetipică : irupție a exteriorității în interioritate, violînd

interioritatea sufletului, prezența vie a sufletului care rămîne la sine în logosul adevărat, asistența pe care și-o acordă sieși vorbirea. Dezlănțuindu-se astfel, vehementa argumentație a lui Saussure vizează mai mult decît o eroare teoretică, mai mult decît o greșeală morală : un fel de mizerie și în primul rînd un păcat. Păcatul a fost adesea definit — între alții de Malebranche și de Kant — ca inversare, în pasiune, a raporturilor naturale dintre suflet și trup. Saussure condamnă aici inversarea raporturilor naturale între vorbire și scriere. Nu este o simplă analogie : scrierea, litera, inscripția sensibilă au fost întotdeauna considerate de către tradiția occidentală ca un corp și o materie exterioare spiritului, sufletului, verbului și logosului. Iar problema sufletului și a corpului este fără îndoială derivată din problema scrierii căreia pare, invers, să-i împrumute metaforele.

Scrierea, materie sensibilă, ceva exterior și artificial : un „veșmînt“. Unii au contestat adeseori faptul că vorbirea ar fi un veșmînt pentru gîndire. Între aceștia s-au numărat și Husserl, Saussure, Lavelle. Dar s-a îndoit cineva vreodată că scrierea ar fi un veșmînt al vorbirii ? Pentru Saussure ea este chiar un veșmînt de pervertire, veșmînt de corupere și de deghizare, o mască de sărbătoare care trebuie exorcizată, adică conjurată prin „vorbe bune“ : „Scrierea voalează vederea limbii : ea nu este un veșmînt, ci o travestire“ (p. 51). Stranie „image“. Se presupune deja că dacă scrierea este „image“ și „figurare“ exterioară, această „reprezentare“ nu este inocentă. Exterioritatea [le dehors] întreține cu interioritatea [le dedans] un raport care, ca întotdeauna, nu este nimic altceva decît un raport de simplă exterioritate [extériorité]. Sensul exteriorității a fost întotdeauna în interioritate, prizonier în afara exteriorității, și reciproc.

Deci o știință a limbajului ar trebui să regăsească raporturi *naturale*, adică simple și originare între vorbire și scriere, adică între o interioritate și o exterioritate. Ea ar trebui să-și restaureze tinerețea absolută și puritatea originară dincoace de o istorie și de o cădere care ar fi pervertit raporturile dintre exterioritate și interioritate. Deci ar exista o *natură* a raporturilor dintre semnele lingvistice și semnele grafice, fapt pe care ni-l reamintește teoreticianul arbitra-

rului semnului lingvistic. Potrivit presupuzițiilor istorico-metafizice pe care le evocam mai sus, ar exista mai întâi o legătură *naturală* de la sens la sensuri, ea fiind aceea care trece de la sens la sunet: „Legătura naturală, spune Saussure, singura autentică, cea a sunetului“ (p. 46). Această legătură naturală a semnificatului (concept sau sens) cu semnificantul fonic ar condiționa raportul natural subordonând scrierea (imagine vizibilă, cum se spune) vorbirii. Acest raport natural ar fi fost inversat prin păcatul original al scrierii: „Imaginea grafică sfârșește prin a se impune în detrimentul sunetului... și raportul natural este răsturnat“ (p. 47). Malebranche explică păcatul original prin neatenție, prin tentația facilității și a comodității, prin acel *nimic* care a fost „distragerea“ lui Adam, singur vinovat în fața inocenței verbului divin: acesta nu a exercitat nici o forță, nici o eficiență, pentru că *nu s-a petrecut nimic*. Și în acest caz s-a cedat în fața *facilității*, care este, în mod ciudat, dar ca întotdeauna, de partea artificiei tehnice și nu a mișcării naturale, astfel contrariată sau deviată:

„Imaginea grafică a cuvintelor ne izbește în primul rînd ca un obiect permanent și solid, mai propriu decît sunetul pentru a constitui unitatea limbii de-a lungul timpului. Această legătură e în zadar *superficială* și în zadar creează o unitate pur *factice*; ea este mult mai ușor de sesizat decît legătura *naturală*, singura autentică, cea a sunetului“ [p. 46, subl. J. D.].

Faptul că „ imaginea grafică a cuvintelor ne izbește ca un obiect permanent și solid, mai propriu decît sunetul pentru a constitui unitatea limbii de-a lungul timpului“, nu este totuși și acesta un fenomen natural? Într-adevăr, o natură rea, „superficială“, „factice“ și „facilă“ înlătură prin impostură natura bună: cea care leagă sensul de sunet, „gîndirea-sunet“. Fidelitate față de tradiția care a făcut întotdeauna ca scrierea să comunice cu violența fatală a instituției politice. Ar fi vorba, ca și pentru Rousseau, de pildă, de o ruptură cu natura, de o uzurpare care corespunde unei orbiri teoretice în fața esenței naturale a limbajului sau, ori-

cum, în fața legăturii naturale dintre „semnele instituite” ale vocii și „primul limbaj al omului”, „strigătul naturii” (*Al doilea Discurs*). Saussure : „Dar cuvîntul scris se contopește atît de intim cu cuvîntul vorbit a cărui *image* el este, încît sfîrșește prin a *uzurpa* rolul principal” (p. 45 subl. J. D.). Rousseau : „Scrierea nu este decît reprezentarea vorbirii : este *ciudat* că se acordă mai multă importanță determinării *imaginii* decît determinării *obiectului*.” Saussure : „Cînd se spune că o literă trebuie pronunțată într-un fel sau altul, se confundă *imagea* cu modelul... Pentru a explica această *ciudățenie* se adaugă că în respectivul caz este vorba de o pronunțare excepțională” (p. 52).² Ceea ce este insuportabil și fascinant este tocmai această intimitate care unește *imagea* cu lucrul, *grafia* cu *fonia*, încît, printr-un efect de oglindă, de inversiune și de pervertire, vorbirea pare la rîndul său *speculum-ul* scrierii care „*uzurpă* astfel rolul principal”. Reprezentarea se înlanțuie cu ceea ce ea reprezintă, astfel încît vorbim așa cum scriem, gîndim ca și cum reprezentatul nu ar fi decît umbra sau reflexul reprezentantului. Promiscuitate periculoasă, nefastă complicitate între reflectare și reflectatul care se lasă sedus în mod narcisic. În acest joc al reprezentării, începutul devine insesizabil. Există lucruri, ape și imagini, un drum infinit de la unele la al-

² Să continuăm citatul pentru a face mai evident tonul și afectivitatea acestor enunțuri teoretice. Saussure *atacă* scrierea : „Un alt rezultat este că, cu cît scrierea reprezintă mai puțin ceea ce trebuie să reprezinte, cu atît se accentuează tendința de a fi luată ca bază ; gramaticienii se îndirjesc să atragă atenția asupra formei scrise. Psihologic, lucrul se explică foarte bine, dar are consecințe supărătoare. Modul în care se folosesc cuvintele «a pronunța» și «pronunțare» este o consfințire a acestui abuz și răstoarnă raportul legitim și real care există între scriere și limbă. Cînd se spune că o literă trebuie pronunțată într-un fel sau altul, se ia *imagea* ca model. Pentru ca *vi* să se poată pronunța *wa*, ar trebui ca el să existe în sine. În realitate *wa* este cel care se scrie *oi*”. În loc să mediteze la această stranie propoziție, la *posibilitatea* unui asemenea *text* („*wa* este cel care se scrie *oi*”), Saussure reia : „Pentru a explica această *ciudățenie*, se adaugă că, în respectivul caz este vorba de o pronunțare excepțională a lui *o* și *i* ; încă o expresie falsă, pentru că ea implică o dependență a limbii față de forma scrisă. S-ar spune că ne permitem unele libertăți împotriva scrierii, ca și cum semnul grafic ar fi norma.” (p. 52).

tele, dar nici un izvor. Nu mai există origine simplă. Căci ceea ce este reflectat se dedublează în sine însuși și nu numai ca alipire la sine a propriei imagini. Reflectarea, imaginea, dublul dedublează ceea ce redublează. Originea speculației devine o diferență. Ceea ce poate să se privească nu este unu, iar legea alipirii originii la reprezentarea sa, a lucrului la imaginea sa afirmă că unu și cu unu fac cel puțin trei. Or, uzurparea istorică și ciudățenia teoretică care așază imaginea în drepturile realității sînt determinate ca uitare a unei origini simple. Prin Rousseau, dar și pentru Saussure. Deplasarea este abia anagramatică: „Sfîrșim prin a uita că învățăm să vorbim înainte de a învăța să scriem și raportul natural este inversat” (p. 47). Violență a uitării. Scrierea, mijloc mnemotehnic, înlocuind memoria, memoria spontană, înseamnă uitare. Tocmai acest lucru îl susține și Platon în *Phaidros*, comparînd scrierea cu vorbirea, ca și *hypomnesis* cu *mneme* *, auxiliarul mnemotehnic cu memoria vie. Uitare, pentru că are loc medierea și ieșirea logosului dincolo de sine. Fără scriere, acesta ar rămîne în sine. Scrierea este disimularea prezenței naturale, prime și imediate a sensului pentru suflet în logos. Violența sa îi apare brusc sufletului ca înconștientă. De aceea, deconstruirea acestei tradiții nu va consta în a răsturna, în a absolvi scrierea ci, mai degrabă, în a arăta de ce violența scrierii nu survine într-un limbaj inocent. Există o violență originară a scrierii, pentru că limbajul este mai întîi, într-un sens care se va dezvălui progresiv, scriere. „Uzurparea” a început dintotdeauna. Sensul dreptului legitim apare într-un efect mitologic de revenire.

„Științele și artele” s-au instalat în această violență, „progresul” lor a consacrat uitarea și a „corupt moravurile”. Saussure îl anagramatizează și mai mult pe Rousseau: „Limba literară sporește importanța nemeritată a scrierii. Scrierea își arogă din această cauză o importanță la care nu are dreptul” (p. 47). Atunci cînd lingviștii se împiedică într-o

* Pentru elucidarea acestor termeni de proveniență greacă a se vedea și studiul aceluiași autor, *la Pharmacie de Platon, Tel Quel*, 32—33.

greșeală teoretică în ce privește acest subiect, atunci când se lasă păcăliți, ei sînt *vinovați*, greșeala lor este mai întîi *morală*: ei au cedat imaginației, sensibilității, pasiunii, au căzut în „capcana” (p. 46) scrierii, s-au lăsat fascinați de „prestigiul scrierii” (ibid.), de acest obicei, de această a doua natură. „Limba are deci o tradiție orală independentă de scriere și cu mult mai fixă; dar prestigiul formei fixe ne împiedică să o vedem”. Noi nu am fi deci orbi față de vizibil ci orbiți de către vizibil, fascinați de scriere. „Primii lingviști s-au înșelat în această problemă, precum înaintea lor umaniștii. Chiar și Bopp... Succesorii săi imediați au căzut în aceeași capcană.” Deja Rousseau adresa același reproș Gramaticienilor: „Pentru Gramaticieni, arta vorbirii este aproape numai arta scrierii”.³ Ca întotdeauna, „capcana” este artificiu disimulat în natură. Aceasta explică de ce *Cursul de lingvistică generală* tratează mai întîi acest ciudat sistem extern care este scrierea. Anterioritate absolut necesară. Pentru a restitui naturalul lui însuși, mai întîi trebuie demontată capcana. Vom putea citi puțin mai departe:

„Ar trebui să se substituie imediat naturalul artificialului; dar este imposibil atîta timp cît nu s-au studiat sunetele limbii; căci detașate de semnele lor grafice, ele nu mai reprezintă decît noțiuni vagi și preferăm încă sprijinul, chiar înșelător, al scrierii. De aceea, primii lingviști care ignorau total fiziologia sunetelor articulate au căzut mereu în aceste capcane: renunțarea la literă însemna pentru ei o pierdere a terenului; pentru noi, constituie un prim pas cîștigat spre adevăr” (p. 55, începutul capitolului despre *Fonologie*).

³ Manuscris inclus în *Pléiade* cu titlul *Prononciation* (T. II, p. 1248). Redactarea sa este situată în jurul lui 1761 (vezi nota editorilor *Pleiadei*). Fraza pe care am citat-o este ultima din fragmentul publicat în *Pléiade*. Ea nu apare în ediția parțială a aceluiași grup de note făcute de Streckeisen-Moultou, cu titlul *Fragment d'un Essai sur les langues și Notes détachées sur le même sujet*, în J.-J. Rousseau, *Oeuvres inédites*, 1861, p. 295.

Pentru Saussure, a ceda în fața „prestigiului scrierii” înseamnă, spuneam mai înainte, a ceda în fața *pasiunii*. Tocmai această pasiune — și insistăm asupra cuvîntului — este analizată și criticată aici de Saussure ca moralist și psiholog de foarte veche tradiție; și cînd spunem pasiune, cîntărim bine sensul acestui cuvînt. După cum se știe, pasiunea este tiranică și înrobitoare: „Critica filologică greșește într-un punct: ea se oprește prea servil asupra limbii scrise și uită limba vie” (p. 14). „Tirania literei”, spune în altă parte Saussure (p. 53). Această tiranie este în adîncul ei dominația corpului asupra sufletului, pasiunea este o pasivitate și o maladie a sufletului, pervertirea morală este *patologică*. Acțiunea în sens invers a scrierii asupra vorbirii este „vicioasă”, spune Saussure și tocmai acesta este „un fapt patologic” (p. 53). Inversarea raporturilor naturale ar fi generat astfel cultul pervers al literei-imagine: păcat al idolatriei, „superstiție a literei”, spune Saussure în *Anagrammes*⁴ (*Anagramme*), unde îi vine dealtfel greu să demonstreze existența unui „fonem anterior oricărei scrieri”. Pervertirea artificiei naște monștri. Scrierea, ca și toate limbile artificiale pe care am vrea să le fixăm și să le sustragem istoriei vii a limbii naturale, se apropie de monstruozitate. Ceea ce este o abatere de la natură. Caracteristica de tip leibnizian și esperanto-ul s-ar afla în aceeași situație. Iritarea lui Saussure în fața unor asemenea posibilități îi dictează comparații vulgare: „Omul care ar pretinde că este în stare să compună o limbă imuabilă, pe care posteritatea ar trebui să o accepte ca atare, ar semăna cu găina care a clocit un ou de rață” (p. 111). Și Saussure vrea să salveze nu numai *viața naturală* a limbii, ci și obișnuințele, obiceiurile naturale ale scrierii. Trebuie protejată viața spontană. Astfel, în cadrul scrierii fonetice comune, trebuie să evităm exigența științifică și gustul pentru exactitate. Raționalitatea ar fi în acest caz aducătoare de moarte, dezolare și monstruozitate.

⁴ Text prezentat de J. Starobinski în *Mercure de France* (Febr. 1964).

Iată de ce ortografia comună trebuie păzită de procedeele de notație ale lingvistului și trebuie evitată *multiplicarea semnelor diacritice*.

„Este oare cazul să se substituie un alfabet fonologic ortografiei uzuale? Această întrebare interesantă nu poate fi abordată aici decît în treacăt; după părerea noastră, scrierea fonologică trebuie să rămînă doar la dispoziția lingviștilor. În primul rînd, cum s-ar putea adopta un sistem uniform de către englezi, germani, francezi etc.? Dealtfel, un alfabet aplicabil tuturor limbilor ar risca să fie încărcat de semne diacritice; și fără a mai vorbi de aspectul dezolant pe care l-ar prezenta o pagină dintr-un asemenea text, este evident că, încercînd să precizeze, această scriere ar întuneca ceea ce vrea să clarifice și ar încurca cititorul. Aceste inconveniente nu ar fi compensate de avantaje suficiente. În afara științei, exactitatea fonologică nu prea este de dorit“ (p. 57).

Dar să nu fim înțeleși greșit. Considerăm că argumentele lui Saussure sînt bune și nu intenționăm să punem în discuție, *la nivelul la care el o spune*, adevărul a ceea ce spune Saussure cu asemenea ton. Și atîta timp cît o problematică explicită, o critică a raporturilor dintre vorbire și scriere nu este elaborată, ceea ce el denunță ca prejudecată oarbă a lingviștilor clasici sau a experienței comune rămîne totuși o prejudecată oarbă, pe fondul unei presupuziții generale care este fără îndoială comună acuzaților și procurorului.

Intenționăm mai degrabă să anunțăm limitele și presupuzițiile a ceea ce pare aici că vine de la sine și păstrează pentru noi caracterele și validitatea evidenței. Limitele au început deja să apară: de ce un proiect de lingvistică generală, privind *sistemul intern în general al limbii în general* își conturează limitele cîmpului excluzînd, ca *exterior în general*, un sistem particular de scriere, oricît de

important, chiar dacă, în fapt, ar fi universal? ⁵ Sistem particular care are ca *principiu* sau cel puțin ca proiect *declarat* tocmai faptul de a fi exterior sistemului limbii vorbite. Declarație de principiu, dorință pioasă și violență istorică a unei vorbiri * care își visează deplină prezență la sine, care se trăiește pe sine ca propria sa rezumare: ** așa-zis limbaj, autoproducere a vorbirii așa-zisă vie, capabilă, spunea Socrate, de a se sprijini pe sine, logos care crede că își este propriul tată, ridicându-se astfel deasupra discursului scris, „infans” și infirm, neputînd răspunde cînd este întrebă și care, avînd „întotdeauna nevoie de sprijinul tatălui său” (τοῦ πατρὸς αἰ δέῃται βοήθου *Phaidros*, 275 e), trebuie să se fi născut deci dintr-o ruptură și o *expatriere* primare, care îl sortesc rătăcirii, orbirii și doliului. Așa-zis limbaj, dar vorbire amăgită, pentru că se crede vie, și violentă pentru că nu este „capabilă să se apere” δουρτὸς μὲν ἀμύβαι εἰσαυτῷ decît alungîndu-l pe „altul” și mai întîi pe *propriul său* „altul”, azvîrlindu-l în afară și în jos sub numele de scriere. Oricît de important și de universal este sau ar fi chemat să devină, acest model particular care este scrierea fonetică *nu există*: nici o practică nu este niciodată pur fidelă principiului său. Înainte chiar de a vorbi, cum vom face mai încolo, despre o infidelitate radicală și apriori necesară, se pot deja remarca fenomenele masive ale acesteia în scrierea matematică sau în punctuație, în *spațiere* în general, și este dificil să le consideri ca simple accesorii ale scrierii. Faptul că o vorbire așa-zis vie poate fi

⁵ În aparență, Rousseau este mai prudent în fragmentul despre *Pronunțare*: „Analiza gîndirii se face prin vorbire, iar analiza vorbirii prin scriere; vorbirea reprezintă gîndirea prin semne convenționale, iar scrierea reprezintă în același fel vorbirea; astfel, arta de a scrie nu este decît o reprezentare mediată a gîndirii, cel puțin în ce privește limbile vocale, singurele care sînt folosite de noi” [p. 1249 subl. J. D.]. În aparență numai, căci dacă Rousseau își interzice aici să vorbească în general despre orice sistem, ca și Saussure, noțiunile de mediere și de „limbă vocală” nu dezvăluie enigma. Va trebui deci să mai revenim asupra acestei probleme.

* A se vedea nota explicativă: *parole*.

** În fr. *résumption*, derivat foarte rar al verbului *résumer*.

spătiată în propria sa scriere o va situa încă de la origine în raport cu propria sa moarte.

În sfârșit, uzurparea despre care vorbește Saussure, violența prin care scrierea și-ar substitui propria origine, precum și ceea ce ar fi trebuit nu numai să o nască, ci și să se fi născut din sine, o asemenea răsturnare a puterii nu poate fi o aberație accidentală. Uzurparea ne trimite în mod necesar la o profundă posibilitate de esență. Aceasta este fără îndoială înscrisă în vorbirea însăși și ar fi trebuit să o întregim, poate chiar s-o luăm ca punct de plecare.

Saussure confruntă sistemul limbii vorbite cu sistemul scrierii fonetice (și chiar alfabetice) precum l-ar confrunta cu telosul scrierii. Această teleologie duce la o interpretare a oricărei irupții a non-foneticului în scriere ca o criză trecătoare și un accident de parcurs și am avea dreptul să o considerăm ca un etnocentrism occidental, ca un primitivism pre-matematic și un intuiționism preformalist. Chiar dacă această teleologie răspunde vreunei necesități absolute, ea trebuie să fie problematizată ca atare. Scandalul „uzurpării” invita deja la aceasta, direct și din interior. Cum au fost posibile capcana, uzurparea? Saussure nu duce niciodată această întrebare dincolo de o psihologie a pasiunilor sau a imaginației, o psihologie redusă la cele mai convenționale scheme ale sale. Ne explicăm aici, mai bine decât în altă parte, de ce întreaga lingvistică, sector determinat în cadrul semiologiei, este plasată sub autoritatea și supravegherea psihologiei: „Psihologul este acela care trebuie să determine locul exact al semiologiei” (p. 33). Afirmarea legăturii esențiale, „naturale”, între *phone* și *sens*, privilegiul acordat unei categorii a semnificantului (care devine atunci semnificatul major al tuturor celorlalți semnificanți), depind direct — și în contradicție cu alte niveluri ale discursului saussurian — de o psihologie a conștiinței și de conștiința intuitivă. Dar Saussure nu-și pune aici problema posibilității esențiale a non-intuiției. Ca și Husserl, Saussure determină teleologic această non-intuiție drept *criză*. Simbolismul *vid* al notației scrise — în tehnica matematică, de exemplu — reprezintă și pentru intuiționismul husserlian ceea ce ne exilează departe de evidența *clară* a sensului, adică de

prezența plină a semnificatului în adevărul său, deschizînd astfel posibilitatea crizei. Iar aceasta este o criză a logosului. Totuși, această posibilitate rămîne pentru Husserl legată de mișcarea însăși a adevărului și de producerea obiectivității ideale: aceasta are într-adevăr o nevoie esențială de scriere.⁶ Printr-unul din aspectele textului său, Husserl ne face să ne gîndim că negativitatea crizei nu este un simplu accident. Dar atunci ar trebui suspectat conceptul de criză, prin ceea ce îl leagă de o determinare dialectică și teleologică a negativității.

Pe de altă parte, pentru a explica „uzurparea” și originea „pasiunii”, argumentul clasic și foarte superficial al permanenței solide a lucrului scris, pentru că nu este pur și simplu fals, necesită descrieri care cu siguranță nu mai sînt de resortul psihologiei. Aceasta nu va putea niciodată să înțîlnească în spațiul său elementul prin care se constituie absența semnatarului, fără a vorbi de absența referentului. Or, scrierea este numele acestor două absențe. A explica uzurparea prin puterea de *durată* a scrierii, prin *duritatea* substanței, nu mai înseamnă oare și a contrazice ceea ce s-a afirmat în altă parte despre tradiția orală a limbii, care ar fi „independentă de scriere și cu mult mai fixă” (p. 46)? Dacă cele două „fixități” ar fi de aceeași natură și dacă fixitatea limbii vorbite ar fi superioară și independentă, originea scrierii, „prestigiul” său și pretinsa sa nocivitate ar rămîne un mister inexplicabil. Totul se petrece deci, ca și cum Saussure ar vrea *deopotrivă* să demonstreze alterarea vorbirii prin scriere, să denunțe răul pe care aceasta i-l produce și să sublinieze independența inalterabilă și naturală a limbii. „Limba este independentă de scriere” (p. 45), acesta este adevărul naturii. Și totuși, natura este afectată — din afară — de o răsturnare care o modifică în interioritatea sa, care o denaturează și o obligă să se îndepărteze de ea însăși. Natura denaturîndu-se ea însăși, îndepărtîndu-se *de ea însăși*, primindu-și în mod natural exterioritatea în interioritate, este *catastrofa*, eveniment natural care tulbură natura, sau *monstruozitatea*, deviere naturală în natură. Funcția asumată de

⁶ Cf. *L'origine de la géométrie*.

catastrofă în discursul rousseauist este aici, așa cum vom vedea, conferită monstruoziității. Să cităm în întregime concluzia capitolului VI al *Cursului* (*Reprezentarea limbii prin scriere*), pe care ar trebui să-l comparăm cu textul lui Rousseau despre *Pronunțare* :

„Dar tirania literei merge și mai departe : impunându-se masei, ea influențează limba și o modifică. Aceasta nu se întâmplă decît în idiomurile foarte literare, în care documentul scris joacă un rol considerabil. Atunci imaginea vizuală ajunge să creeze pronunțări vicioase : acesta este cu adevărat un fapt patologic, des întîlnit în franceză. Astfel, pentru numele de familie *Lefèvre* (din latinescul *faber*) existau două grafii : una populară și simplă, *Lefèvre*, alta savantă și etimologică, *Lefebvre*. Datorită confuziei lui *v* și *u* în vechea scriere, *Lefebvre* a fost citit *Lefébvre*, cu un *b* care nu a existat niciodată cu adevărat în cuvînt și un *u* provenind dintr-un echivoc. Or, astăzi, această formă se pronunță efectiv“ (p. 53—54).

Dar unde este răul ? se va spune probabil. Ce anume s-a investit în „vorbirea vie“ care să facă insuportabile aceste „agresiuni“ ale scrierii ? Cine definește chiar de la început acțiunea constantă a scrierii ca deformare și agresiune ? Ce interdicție a fost astfel încălcată ? Unde este sacrilegiul ? De ce limba maternă ar trebui să fie sustrasă operației scrierii ? De ce să se considere această operație drept violență și de ce transformarea ar fi doar o deformare ? Din ce cauză limba maternă ar trebui să nu aibă istorie sau, ceea ce e același lucru, să-și producă propria istorie într-un mod perfect natural, autistic și domestic, fără să fie vreodată afectată de vreo exterioritate ? De ce să vrem să pedepsim scrierea pentru o crimă monstruoasă și să ajungem să-i rezervăm în tratamentul, el însuși științific, un „compartiment special“, care să o țină la distanță ? Pentru că Saussure vrea să cuprindă și să concentreze această problemă a deformărilor prin scriere într-un fel de leprozerie intra-lingvistică. Și pentru a ne convinge că ar primi nefavorabil inocentele întrebări pe care i

le-am pus — pentru că, în sfârșit, *Lefébure* nu sună rău și acest joc poate să ne placă — să citim continuarea. Ea ne explică faptul că acesta nu este un „joc natural” și accentul său e pesimist: „Probabil că aceste deformări vor deveni din ce în ce mai frecvente și că se vor pronunța din ce în ce mai multe litere inutile”. Ca și la Rousseau, și în același context, este acuzată capitala: „La Paris se spune deja *sept femmes*, unde *t* se pronunță”. Ciudat exemplu. Distanța istorică — pentru a proteja limba de scriere — nu va înceta să se mărească:

„Darmesteter prevede ziua în care se vor pronunța chiar și cele două litere finale ale lui *vingt*, veritabilă *monstruozitate* ortografică. Aceste *deformări* fonice aparțin limbii, dar ele *nu rezultă din jocul său natural*: ele sînt datorate unui factor care îi e *străin*. Lingvistica trebuie să le pună sub observație într-un *compartiment special*: sînt cazuri teratologice [p. 54, subl. J. D.].

Astfel, conceptele de fixitate, de permanență și de durată, care servesc aici pentru a gândi raporturile dintre vorbire și scriere sînt prea elastice și deschise tuturor investițiilor non-critice. Ele ar necesita analize mai atente și mai minuțioase. În aceeași situație se află și explicația conform căreia „la cea mai mare parte a indivizilor, impresiile vizuale sînt mai clare și mai durabile decît impresiile acustice” (p. 49). Această explicație a „uzurpării” nu este numai empirică în formă, ci și problematică în conținut; ea se referă la o metafizică și la o veche fiziologie a facultăților sensibile, dezmințită mereu de știință, ca și de experiența limbajului și a corpului propriu ca limbaj. În mod imprudent, ea face din vizibilitate elementul sensibil, simplu și esențial al scrierii. Îndeosebi, considerînd audibilul ca mediul *natural* în care limba trebuie să-și decupeze și să-și articuleze în *mod natural* semnele instituite, exercitîndu-și astfel arbitrarul, această explicație înlătură orice posibilitate a vreunui raport natural între vorbire și scriere, în chiar momentul în care îl afirmă. Ea încurcă deci noțiunile de natură și de instituire, de care se

servește în mod constant, în loc să le abandoneze în mod deliberat, fapt care ar trebui realizat dintr-un început. În sfârșit, ea contrazice în special afirmația capitală conform căreia „esențialul limbii este străin caracterului fonic al sem-nului lingvistic“ (p. 21). Această afirmație ne va reține în curînd atenția, în ea transpărînd reversul opiniei lui Saussure, care denunță „iluziile scrierii“.

Ce înseamnă aceste limite și aceste presupoziii? Mai întîi, că o lingvistică nu este *generală* atîta timp cît își de-finește exterioritatea și interioritatea pornind de la modele lingvistice *determinate*; atîta timp cît ea nu distinge în mod riguros esența și faptul în respectivele lor grade de generali-tate. Sistemul scrierii în general nu este exterior sistemului limbii în general, în afara cazului în care admitem că dis-tincția între exterior și interior trece în interiorul interioru-lui sau în exteriorul exteriorului, astfel ca imanența limbii să fie expusă în mod esențial intervenției unor forțe în apa-rență străine sistemului său. Din același motiv, scrierea în ge-neral nu este „imagine“ sau „figurare“ a limbii în general, în afara cazului în care considerăm natura, logica și funcțio-narea imaginii în sistemul din care am vrea să o excludem. Scrierea nu este un semn al semnului decît dacă spunem acest lucru — ceea ce ar fi mult mai adevărat — despre orice semn. Dacă orice semn trimite la un semn și dacă „semn al semnului“ înseamnă scriere, anumite concluzii devin inevita-bile, fapt pe care îl vom constata la momentul oportun. Ceea ce Saussure vedea fără să vadă, știa fără să *poată* ține cont de ce știa urmînd astfel întreaga tradiție a metafizicii, este faptul că un anume model de scriere s-a impus în mod necesar dar provizoriu (cu excepția infidelității de principiu, a insuficienței de fapt și a uzurpării) ca instrument și tehnică de reprezentare a unui sistem de limbă. Și că această niș-care, unică în felul său, a fost chiar atît de profundă încît a permis elaborarea în *cadrul limbii* a unor concepte, cum ar fi cele de semn, de tehnică, de reprezentare, de limbă. Sis-temul limbii, asociat cu scrierea fonetico-alfabetică, este acela în care s-a produs metafizica logocentrică, determinînd sen-sul ființei ca prezență. Întotdeauna acest logocentrism, această *epocă* a vorbirii pline a pus între paranteze, a *suspendat*,

reprimat, din motive esențiale, orice reflecție liberă asupra originii și statutului scrierii, orice știință a scrierii care nu ar fi *tehnologie* și *istorie a unei tehnici*, ele însele bazate pe o mitologie și pe un metaforism al scrierii naturale. Acest logocentrism, limitînd printr-o dăunătoare abstracție sistemul intern al limbii în general, îl împiedică pe Saussure și pe cei mai mulți dintre succesorii săi⁷ să determine în întregime și în mod explicit ceea ce se numește „obiectul integral și concret al lingvisticii“ (p. 23).

Dar, dimpotrivă, așa cum anunțam mai sus, tocmai în momentul în care Saussure nu se mai ocupă în mod expres de scriere, în momentul în care crede închisă paranteza asupra acestei probleme, el deschide cîmpul unei gramatologii generale, care nu numai că n-ar fi exclusă din lingvistica generală, ci ar domina-o și ar include-o. Observăm atunci că ceea ce era alungat dincolo de graniță, rătăcitorul proscris al lingvisticii, n-a încetat niciodată să obsedeze limbajul, ca prima și cea mai intimă posibilitate a sa. Și astfel apare ceva în discursul saussurian, ceva ce n-a fost niciodată spus și care nu este altceva decît scrierea însăși ca origine a limbajului. Atunci, din uzurparea și din capcanele condamnate în *capitolul VI*, se naște o explicație profundă dar indirectă, care va tulbura pînă și forma întrebării căreia i s-a răspuns prea repede.

*Exterioritatea ~~este~~ interioritatea **

Teza *arbitrarului* semnului (atît de impropriu numită, și nu numai din motivele pe care Saussure însuși le recunoaște⁸)

⁷ „Aspectul semnificant al limbii nu poate fi alcătuit decît din reguli după care este ordonat aspectul fonic al actului vorbirii“ (Trubetzkoi, *Principes de phonologie*, tr. fr. p. 2. În Jakobson și Halle, *Phonologie et phonétique* (prima parte din *Fundamentals of language*, inclusă și tradusă în *Essais de linguistique générale*, p. 103), linia fonologistă a proiectului saussurian este, se pare, cel mai sistematic și mai riguros apărută, în special împotriva punctului de vedere „algebric“ al lui Hjelmslev.

* În fr. *est* („este“) — *et* („și“) sînt omofone. A se vedea p. 53.

⁸ p. 101. Dincolo de unele scrupule formulate de însuși Saussure, un întreg sistem de critici intra-lingvistice poate fi opus tezei „arbitrarului semnului“. Cf. Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*, Diogène,

ar trebui să interzică distincția radicală între semnul lingvistic și semnul grafic. Fără îndoială că, în *interiorul* unui raport pretins natural între voce și sens în general, între categoria semnificațiilor fonice și conținutul semnificațiilor („legătura naturală, singura autentică, cea a sunetului”), această teză se referă numai la necesitatea raporturilor între semnificanți și semnificați determinați. Numai aceste ultime raporturi ar fi reglate de arbitrar. În interiorul raportului „natural” între semnificanții fonici și semnificații lor *în general*, raportul între fiecare semnificant determinat și fiecare semnificat determinat ar fi „arbitrar”.

Or, din momentul în care se consideră totalitatea semnelor determinate, vorbite și, cu atât mai mult scrise, ca instituiri nemotivate, ar trebui să se excludă orice raport de subordonare naturală, orice ierarhie naturală între semnificanți sau categorii de semnificanți. Dacă „scriere” înseamnă inscripție și mai întâi instituirea durabilă a unui semn (acesta fiind singurul nucleu ireductibil al conceptului de scriere), scrierea în general acoperă întregul câmp al semnelor lingvistice. În acest câmp poate să apară apoi o anume specie de semnificanți instituți, „grafici”, în sensul restrâns și derivat al acestui cuvânt, reglați printr-un anume raport cu alți semnificanți instituți, deci „scriși”, chiar dacă sînt „fonici”. Ideea însăși de instituire — deci de arbitrar al semnului — este de neconceput înaintea posibilității scrierii și în afara orizontului acesteia. Adică, pur și simplu, în afara orizontului însuși, în afara lumii ca spațiu al inscripției, deschidere spre emiterea și *distribuirea* spațială a semnelor, spre *jocul reglat* al diferențelor lor, chiar dacă acestea sînt „fonice”.

Vom continua, un timp, să ne mai folosim de această opoziție între natură și instituire, între *physis* și *nomos* (și să nu uităm faptul că aceasta înseamnă și distribuție și delimitare reglată tocmai de *lege*), pe care o meditație asupra scrierii ar trebui să o zdruncine de vreme ce ea funcționează pre-

51, și Martinet, *Linguistique synchronique*, p. 34. Dar aceste critici nu afectează — și nici nu o pretind, dealtfel — intenția profundă a lui Saussure care vizează discontinuitatea și lipsa de motivare proprii structurilor, dacă nu originii semnului.

tutindenii ca de la sine, în special în discursul lingvisticii. Atunci trebuie să conchidem că numai așa-numitele semne *naturale*, pe care Hegel și Saussure le numesc „simboluri”, se sustrag semiologiei ca gramatologie. Dar ele trec cu atît mai mult dincolo de cîmpul lingvisticii ca domeniu al semiologiei generale. Teza arbitrarului semnului contestă deci indirect, dar fără drept de apel, opinia declarată a lui Saussure, atunci cînd acesta exilează scrierea în tenebrele exterioare ale limbajului. Această teză explică într-adevăr un raport convențional între fonem și grafem (în scrierea fonetică, între fonem, semnificant-semnificat și grafem, pur semnificant), interzicînd concomitent ca acesta din urmă să fie o „imagine” a celui alt. Dar pentru excluderea scrierii, ca „sistem extern”, trebuia ca ea să marcheze o „imagine”, o „reprezentare” sau o „figurare”, un reflex exterior realității limbii.

Faptul că există în realitate o filiație ideografică a alfabetului nu are prea mare importanță, cel puțin aici. Această importantă problemă este foarte dezbătută de către istoricii scrierii. Este decisiv acum ca în structura sincronică și în principiul sistematic al scrierii alfabetice — și fonetice în general — să nu fie implicat nici un raport de reprezentare „naturală”, nici un raport de asemănare sau de participare, nici un raport „simbolic” în sens hegelian-saussurian, nici un raport „iconografic” în sensul lui Peirce.

Chiar în numele arbitrarului semnului, definiția saussuriană a scrierii ca „imagine” — deci ca simbol natural — a limbii trebuie așadar respinsă. Nu numai că fonemul este el însuși *inimaginabilul* și că nici o vizibilitate nu poate să-i *semene*, dar este suficient să ținem seama de ceea ce spune Saussure despre diferența dintre simbol și semn (p. 101), ca să nu mai înțelegem cum poate să afirme în același timp despre scriere că este „imagine” sau „figurare” a limbii și să definească în altă parte limba și scrierea ca „două sisteme de semne distincte” (p. 45). Căci specificul semnului este de a nu fi imagine. Printr-o mișcare despre care se știe cît i-a dat de gîndit lui Freud în *Traumdeutung* (*Interpretarea viselor*), Saussure acumulează astfel argumentele contradictorii pentru a obține decizia satisfăcătoare: excluderea scrierii. În-

tr-adevăr, chiar în scrierea numită fonetică, semnificantul „grafic“ trimite la fonem de-a lungul unei rețele cu mai multe dimensiuni care îl leagă, ca orice semnificant, de alți semnificanți scriși și orali, în interiorul unui sistem „total“, deschis tuturor investițiilor de sens posibile. Trebuie să pornim tocmai de la posibilitatea acestui sistem total.

Saussure nu a putut deci niciodată să creadă că scrierea este într-adevăr o „imagine“, o „figurare“, o „reprezentare“ a limbii vorbite, un simbol. Dacă considerăm că el a avut totuși nevoie de aceste noțiuni inadecvate pentru a afirma caracterul exterior al scrierii, trebuie conchis că un întreg strat al discursului său, intenția *capitolului VI* (*Représentation de la langue par l'écriture*), nu era deloc științific. Afirmând aceasta, nu ne referim în primul rînd la intenția sau la motivația lui Ferdinand de Saussure, ci la întreaga tradiție non-critică al cărei moștenitor el este în acest caz. Cărei zone a discursului îi aparține această stranie funcționare a argumentării, această coerență a dorinței care se produce într-un mod cvasi oniric — dar ea mai degrabă luminează visul decît se lasă luminată de acesta — printr-o logică contradictorie? Cum se articulează această funcționare cu ansamblul discursului teoretic, de-a lungul întregii istorii a științei? Sau, mai exact, cum acționează ea, din interior, însuși conceptul de știință? Numai cînd această problemă va fi elaborată — dacă va fi într-o zi —, cînd se vor determina, în afara oricărei psihologii (ca și a oricărei științe a omului), în afara metafizicii (care astăzi poate fi „marxistă“ sau „structuralistă“) conceptele impuse de această funcționare, numai cînd vom fi în măsură să-i respectăm toate nivelurile de generalitate și de intersectare, numai atunci se va putea pune în mod riguros problema apartenenței articulate a unui text (teoretic sau de alt fel) la un ansamblu: așa cum este, de exemplu, situația textului saussurian de care nu ne ocupăm pentru moment — este suficient de evident — decît ca de un index foarte clar într-o situație dată, fără a pretinde că dispunem de conceptele cerute de funcționarea despre care tocmai am vorbit. Justificarea noastră ar fi următoarea: acest index și cîteva altele (în general tratarea conceptului de scriere) ne oferă deja mijlocul sigur pentru a începe de-

construirea *celeii mai mari totalități* — conceptul de *epistemă* și metafizica logocentrică — în care s-au produs, fără să se fi pus vreodată problema radicală a scrierii, toate metodele occidentale de analiză, de explicare, de lectură sau de interpretare.

Trebuie acum să ne gândim la faptul că scrierea este în același timp mai exterioară vorbirii, nefiind „imaginea” sau „simbolul” acesteia, și mai interioară vorbirii care este deja în sine o scriere. Înainte chiar de a fi legat de incizie, de gravură, de desen sau de literă, de un semnificant trimițând în general la un semnificant semnatificat prin el, conceptul de grație presupune ca posibilitate comună tuturor sistemelor de semnificare, instanța *urmei instituite*. Efortul nostru se va orienta de aici înainte înspre desprinderea lentă a acestor două concepte din discursul clasic de la care trebuie să le împrumutăm. Acest efort va fi laborios, dar știm apriori că eficacitatea sa nu va fi niciodată pură și absolută.

Urma instituită este „nemotivată”, dar ea nu este capricioasă. Ca și cuvântul „arbitrar” după Saussure, ea „nu trebuie să sugereze că semnificantul depinde de libera alegere a subiectului vorbitor” (p. 101). Ea nu are pur și simplu nici o „legătură naturală” cu semnificatul în realitate. Ruptura acestei „legături naturale” repune pentru noi în discuție mai degrabă ideea de naturalitate decât pe aceea de legătură. Iată de ce cuvântul „înstituire”, nu trebuie interpretat prea de vreme în sistemul de opoziții clasice.

Nu putem concepe urma instituită fără să medităm asupra blocării diferenței într-o structură de trimitere la altceva, în care diferența apare *ca atare* și permite o oarecare libertate de variație între termenii plini. Absența unui *alt* aici-acum, a unui alt prezent transcendental, a unei *alte* origini a lumii, apărînd *ca atare*, prezentîndu-se ca absență ireductibilă în prezența urmei, nu este o formulă metafizică substituită unui concept științific al scrierii. Această formulă nu numai că este contestarea metafizicii înseși, dar ea descrie structura implicată de către „arbitrarul semnului” din momentul în care îi concepem posibilitatea dincoace de opoziția derivată între natură și convenție, simbol și semn etc. Aceste opoziții nu au sens decât odată cu posibilitatea urmei.

„Nemotivarea“ semnului solicită o sinteză în care „altul“ absolut se anunță ca atare — fără nici o simplitate, nici o identitate, nici o asemănare sau continuitate — în ceea ce nu este el. *Se anunță ca atare* : aici este toată *istoria*, de la ceea ce metafizica a determinat ca „ne-viu“, pînă la „conștiință“, trecînd prin toate nivelurile organizării animale. Urma, în care se marchează raportul cu „altul“ își articulează posibilitatea asupra întregului cîmp al ființării [l'étant] pe care metafizica l-a determinat ca ființare-prezentă începînd cu mișcarea ocultată a urmei. Urma trebuie concepută înaintea ființării. Dar mișcarea urmei este în mod necesar ocultată, ea se produce ca ocultare de sine. Cînd „altul“ se anunță ca atare, el se prezintă în disimularea de sine. Această formulare nu este teologică, cum s-ar putea crede la prima vedere. „Teologicul“ este un moment determinat în mișcarea totală a urmei. Cîmpul ființării, înainte de a fi determinat drept cîmp al prezenței, se structurează după diversele posibilități — genetice și structurale — ale urmei. Prezentarea „altului“ ca atare, adică disimularea propriului său „ca atare“, a început dintotdeauna și nici o structură a ființării nu-i scapă.

Iată de ce mișcarea „nemotivării“ trece de la o structură la alta atunci cînd „semnul“ depășește etapa „simbolului“. Într-un anume sens și după o anume structură determinată a lui „ca atare“, sîntem autorizați să spunem că nu există încă nemotivare în ceea ce Saussure numește „simbol“ și care nu interesează — cel puțin provizoriu, spune el — semiologia. Structura generală a urmei nemotivate face să comunice, în cadrul aceleiași posibilități și fără să poată fi separate decît prin abstracție, structura raportului cu „altul“, mișcarea temporalizării și limbajul ca scriere. Fără a trimite la o „natură“, nemotivarea urmei este întotdeauna *devenită*. La drept vorbind, nu există urmă nemotivată : urma este la infinit propria sa devenire-nemotivată. În limbaj saussurian, ar trebui să se spună, (ceea ce Saussure nu face) : nu există simbol și semn, ci o devenire-semn a simbolului.

De aceea, după cum este de la sine înțeles, urma despre care vorbim nu este mai *naturală* (ea nu este marca, semnul

natural sau indicele în sens husserlian) decît *culturală*, mai fizică decît psihică, mai biologică decît spirituală. Ea reprezintă elementul pornind de la care este posibilă o devenire-nemotivată a semnului și odată cu ea, toate opozițiile ulterioare între *physis* și „altul” său.

În proiectul său de semiotică, Peirce pare să fi fost mai atent decît Saussure la ireductibilitatea acestei deveniri-nemotivate. În terminologia sa trebuie să se vorbească despre o devenire-nemotivată a *simbolului*, noțiunea de simbol jucînd aici un rol analog cu cel al semnului pe care Saussure îl opune chiar simbolului :

„Simbolurile cresc. Ele iau naștere evoluînd din alte semne, mai cu seamă din semne iconice ori din semne cu caracter eterogen, care au caracteristici ale semnelor iconice și simbolurilor. Gîndim numai în semne. Aceste semne mentale au un caracter eterogen : partea lor de simbol se numește concept. Dacă un om produce un nou simbol, o face prin idei ce implică concepte. Așa că numai din simboluri se poate dezvolta un nou simbol. Omne symbolum de symbolo ⁹.”

Peirce conciliază două exigențe aparent incompatibile. Greșeala ar fi aici de a sacrifica pe una alteia. Trebuie însă să recunoaștem înrădăcinarea simbolicului (în sensul lui Peirce : al „arbitrarului semnului”) în non-simbolic, într-o categorie de semnificație anterioară și legată : „Simbolurile cresc. Ele iau naștere evoluînd din alte semne, mai cu seamă din semne iconice ori din semne cu caracter eterogen...” Dar această înrădăcinare nu trebuie să compromită originalitatea structurală a cîmpului simbolic, autonomia unui domeniu, a unei produceri și a unui joc : „Așa că numai din simboluri se poate dezvolta un nou simbol. Omne symbolum de symbolo.”

Dar în cele două cazuri, înrădăcinarea genetică trimite de la semn la semn. Nici un spațiu al ne-semnificației — fie că este înțeleasă ca insignifianță sau ca intuiție a unui adevăr

⁹ Elements of logic, II, p. 302.

prezent — nu se extinde, pentru a-l fonda, la baza jocului și a devenirii semnelor. Semiotica nu mai depinde de o logică. Logica, după Peirce, nu este decît o semiotică: „Logica, în sensul său general, nu este, după cum cred că am arătat, decît un alt nume pentru semiotică (σημειωτική), doctrina cvasinecesară sau formală a semnelor“. Iar logica în sens clasic, logica „propriu-zisă“, logica ne-formală, guvernată de valoarea de adevăr, nu ocupă în această semiotică decît un nivel determinat și nefundamental. Ca și la Husserl (dacă analogia, deși dă mult de gîndit, s-ar opri aici și trebuie prudent folosită), nivelul cel mai de jos, fundamentarea posibilității logicii (sau semioticii) corespunde proiectului din *Grammatica speculativa* al lui Thomas d'Erfurt, abuziv atribuit lui Duns Scot. Ca și Husserl, Peirce se referă la acesta în mod direct. În ambele cazuri se cere elaborată o doctrină formală a condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească un discurs pentru a avea un sens, pentru „a vrea să spună“, chiar dacă este fals sau contradictoriu. Morfologia generală a acestui a vrea să spună¹⁰ (Bedeutung, meaning) este independentă de orice logică a adevărului.

„Știința semioticii are trei ramuri. Prima este numită de către Duns Scot, *grammatica speculativa*. Am putea să o numim *gramatică pură*. Rolul ei este de a determina ceea ce trebuie să fie adevărat dintr-un «representamen» utilizat de orice spirit științific, pentru a putea exprima un sens oarecare (any meaning). A doua este logica propriu-zisă. Este știința a ceea ce este cvasinecesar adevărat din «representamina» oricărei gîndiri științifice, pentru ca ea să poată avea un *obiect* oarecare, adică să fie adevărată. În alți termeni, logica propriu-zisă este știința formală a condițiilor adevărului reprezentărilor. A treia ramură aș numi-o *retorică pură*, imitînd maniera lui Kant, atunci cînd restaurează vechi asocieri de cuvinte, instituind o nomenclatură pentru concepții noi. Ea are ca sarcină de-

¹⁰ Justificăm această traducere a lui *Bedeutung* prin „a vrea să spună“ în *La voix et le phénomène*.

terminarea legilor după care, în orice gândire științifică, un semn dă naștere unui alt semn și, mai exact, după care o gândire o generează pe alta.“¹¹

Peirce merge foarte departe în direcția a ceea ce am numit mai sus de-construirea semnificatului transcendental care, la nevoie, ar pune capăt, liniștind-o, neîncetatei trimiteri de la semn la semn. Am identificat logocentrismul și metafizica prezenței drept dorința exigentă, puternică, sistematică și de nestăvilit a unui asemenea semnificat. Or, Peirce consideră infinitatea acestei mișcări drept criteriul care permite să recunoaștem că este vorba de un sistem de semne. *Mișcarea semnificației este declanșată de ceea ce îi face imposibilă întreruperea. Lucrul însuși este un semn.* Propoziție inacceptabilă pentru Husserl, a cărui fenomenologie rămîne astfel — în al său „principiu al principiilor“ — restaurarea cea mai radicală și cea mai critică a metafizicii prezenței. Diferența între fenomenologia lui Husserl și cea a lui Peirce este fundamentală, pentru că ea privește conceptele de semn și de manifestare a prezenței, raporturile între re-prezentarea și prezentarea originară a lucrului însuși (adevărul). Peirce este fără îndoială, în această privință, mai aproape de inventatorul cuvîntului *fenomenologie*: Lambert își propunea într-adevăr să „reducă teoria lucrurilor la teoria semnelor“. După „faneroscopia“ sau „fenomenologia“ lui Peirce, *manifestarea* însăși nu revelează o prezență, ea face semn. În *Principles of phenomenology* putem citi că „ideea de manifestare este ideea unui semn“. ¹² Nu există deci fenomenalitate care să reducă semnul sau să-l reprezinte pentru a lăsa în fine lucrul semnificat să strălucească în lumina prezenței sale. Așa-numitul „lucru-însuși“ este deja, întotdeauna, un *representamen* sustras din simplitatea evidenței intuitive. *Representamen*-ul nu funcționează decît suscitînd un *interpretant* care devine el însuși semn și tot așa la infinit. Identitatea cu sine a semnificatului se sustrage și se deplasează fără încetare. Specificul *representamen*-ului este de a fi el însuși

¹¹ *Philosophical writings*, cap. 7, p. 99.

¹² p. 93. Să ne amintim că Lambert opunea fenomenologia aletiologiei.

și un „altul“, de a se produce ca o structură de trimitere la altceva, de a se distra de la sine. Ceea ce este propriu *representamen*-u-lui este de a nu fi *propriu*, adică în mod absolut *aproape* de sine (*prope, proprius*). Or, *representantul* este întotdeauna deja un *representamen*. Definiția semnului :

„Orice lucru care determină un alt lucru (*interpretantul său*) să se refere la un obiect la care el însuși, la rîndul său se referă (*obiectul său*) în același mod, *interpretantul devenind la rîndul său un semn și așa mai departe, ad infinitum...* Dacă seria interpretanților succesivi se încheie, semnul devine în felul acesta cel puțin imperfect.“¹³

Nu există deci decît semne din momentul în care există sens. Noi gîndim numai în semne. Ceea ce echivalează cu o ruinare a noțiunii de semn chiar în momentul în care, ca și la Nietzsche, exigența îi este absolut recunoscută. Am putea numi *joc* absența semnificatului transcendental ca nelimitare a jocului, cu alte cuvinte, ca zdruncinare a onto-teologiei și a metafizicii prezenței. Nu este surprinzător faptul că efectul acestei zdruncinări, acționînd asupra metafizicii încă de la originea acesteia, se lasă *numit ca atare* în epoca în care, refuzînd să lege lingvistica de semantică (ceea ce fac încă toți lingviștii europeni, de la Saussure la Hjelmslev), expulzînd problema *meaning*-ului în afara cercetărilor lor, unii lingviști americani se referă mereu la modelul jocului. Va trebui acum să ne gîndim că scrierea este jocul în limbaj. (În *Phaidros* (277 e) era condamnată tocmai scrierea ca joc — *paidia* — și se opunea această copilărie gravității serioase și adulte (*spoude*) * a vorbirii). Acest *joc*, conceput ca absență a semnificatului transcendental nu este un joc *în lume*, cum l-a definit întotdeauna, pentru a-l *îngrădi*, tradiția filosofică și cum îl concep de asemeni teoreticienii jocului (sau cei care, după

¹³ *Elements of logic*, 2, p. 302.

* A se vedea lucrarea deja citată a lui J. Derrida, *la Pharmacie de Platon*.

și dincolo de Bloomfield, leagă semantica de psihologie sau de o altă disciplină periferică). Pentru a concepe în mod radical jocul, trebuie deci să epuizăm mai întâi cu seriozitate problematica ontologică și transcendentală, să parcurgem cu răbdare și riguros problema sensului ființei, a ființei ființării și a originii transcendente a lumii — a mundaneității lumii — să urmărim efectiv și pînă la capăt mișcarea critică a problemelor husserliene și heideggeriene, să le păstrăm eficacitatea și lizibilitatea, fie chiar sub efectul anulării, pentru că altfel conceptele de joc și scriere la care vom apela vor rămîne prinse în limite periferice și într-un discurs empirist, pozitivist sau metafizic. Parada pe care susținătorii unui asemenea discurs ar opune-o atunci tradiției pre-critice și speculației metafizice, n-ar fi decît reprezentarea mundană a propriei lor operații. Deci *jocul lumii* este cel care trebuie conceput *mai întâi*: înainte de a încerca să înțelegem toate formele de joc în lume.¹⁴

Sîntem deci de la bun început în devenirea-nemotivată a simbolului. Față de această devenire, opoziția diacronicului și a sincronicului este de asemeni derivată. Ea nu ar putea guverna pertinent o gramatologie. Nemotivarea urmei trebuie acum înțeleasă ca o operație și nu ca o stare, ca o mișcare activă, o de-motivare și nu ca o structură dată. Știință a „arbitrarului semnului“, știință a nemotivării urmei, știință a scrierii înaintea vorbirii și în vorbire, gramatologia ar acoperi astfel cîmpul cel mai vast, în interiorul căruia lingvistica și-ar contura prin abstracție spațiul propriu, cu limitele pe care Saussure le prescrie sistemului său intern, și care ar trebui reexaminat prudent în fiecare sistem vorbire/scriere, în lume și istorie.

Printr-o substituție care nu ar fi doar verbală, în programul *Cursului de lingvistică generală*, semiologia ar trebui deci înlocuită cu *gramatologia*:

¹⁴ Aceste teme prezente în gîndirea lui Heidegger (cf. *La chose*, 1950 tr. fr. în *Essais et conférences*, p. 214 și urm. *Le principe de raison*, 1955—1956, tr. fr. p. 240 și urm.), a lui Fink (*Le jeu comme symbole du monde*, 1960) și, în Franța, în gîndirea lui K. Axelos (*Vers la pensée planétaire*, 1964 și *Einführung in ein Künftiges Denken* 1966), ne trimit evident la Nietzsche.

„O vom numi [gramatologie]... Pentru că ea nu există încă, nu se poate spune ce va fi; dar ea are dreptul la existență, locul îi este determinat dinainte. Lingvistica nu e decât o parte a acestei științe generale, legile pe care le va descoperi [gramatologia] vor fi aplicabile lingvisticii“ (p. 33).

Interesul acestei substituiri nu va fi numai de a da teoriei scrierii anvergura necesară împotriva represiunii logocentrice și a subordonării față de lingvistică. Ea va elibera însuși proiectul semiologic de ceea ce, cu toată extrema sa extindere teoretică, rămânea guvernat de lingvistică, ordonat de aceasta ca de centrul și telosul său. *Deși semiologia era de fapt mai generală și mai cuprinzătoare decât lingvistica, ea continua să se conformeze privilegiului unuia din domeniile sale. Semnul lingvistic rămânea exemplar pentru semiologie, el o domina ca stăpîn-semn și ca model generator: „patron“.*

„Se poate deci spune, scrie Saussure, că semnele în întregime arbitrar realizează mai bine decât celelalte idealul procesului semiologic; de aceea limba, cel mai complex și cel mai răspîndit sistem de exprimare, e și cel mai caracteristic dintre toate; în acest sens, lingvistica poate să devină *patronul general al oricărei semiologii*, deși limba nu este decât un sistem particular“ (p. 101. subl. J. D.).

De aceea, reconsiderînd sensul de dependență prescris de Saussure, inversînd în aparență raportul părții cu întregul, Barthes înțelege cu adevărat cea mai profundă intenție a *Cursului*:

„Trebuie așadar să admitem de pe acum posibilitatea de a răsturna într-o zi propunerea lui Saussure: lingvistica nu este o parte, chiar privilegiată, a științei generale a semnelor, ci semiologia este o parte a lingvisticii.“¹⁵

¹⁵ *Communication*, 4, p. 2.

Această răsturnare coerentă, care supune semiologia unei „trans-lingvistici”, explică deplin o lingvistică istoric dominată de metafizica logocentrică, pentru care, într-adevăr, nu există, n-ar trebui să existe „decît sens numit” (*ibid*). Dominată de așa-zisa „civilizație a scrierii” în care ne aflăm, civilizație a scrierii așa-zis fonetice, adică a logosului, în care sensul ființei este, în telosul său, determinat ca „parousia”. Pentru a descrie *faptul și vocația semnificației* în închiderea acestei epoci și a acestei civilizații pe cale de dispariție prin însăși mondializarea ei, răsturnarea barthesiană este fecundă și absolut necesară.

Să încercăm acum să trecem dincolo de aceste considerații formale și arhitectonice. Să ne întrebăm, într-un mod mai interior și mai concret, prin ce anume limba nu este numai un fel de scriere, „comparabilă scrierii” — spune ciudat Saussure (p. 33) — ci un fel *al* scrierii. Sau, mai curînd, pentru că raporturile nu mai sînt aici de extindere și de limitare, o posibilitate întemeiată în posibilitatea generală a scrierii. Evidențiind aceasta, am explica în același timp și pretinsa „uzurpare” care nu putea să fie un accident nefericit. Ea presupune, dimpotrivă, o rădăcină comună și exclude prin aceasta asemănarea „imaginii”, derivarea sau reflectarea reprezentativă. Și astfel, am readuce la adevăratul său sens, la prima sa posibilitate, analogia aparent inocentă și didactică, care îl face pe Saussure să spună :

„Limba este comparabilă cu un sistem de semne care exprimă idei, și prin aceasta, *comparabilă cu scrierea*, cu alfabetul surdo-muților, cu riturile simbolice, cu formulele de politețe, cu semnalele militare etc. Ea este doar cel mai important dintre aceste sisteme” (p. 33, subl. J. D.).

Nu este o întîmplare faptul că, cu o sută treizeci de pagini mai încolo, în momentul în care explică *diferența fonică* drept condiție a *valorii* lingvistice („considerată în aspectul

său material" ¹⁶), el trebuie să facă apel încă o dată la toate posibilitățile pedagogice pe care le oferă exemplul scrierii :

„Întrucât se constată o stare de lucruri identică în acest alt sistem de semne care este scrierea, îl vom lua ca termen de comparație pentru a lămuri în întregime problema" (p. 165).

Urmează patru rubrici demonstrative, care-și împrumută toate schemele și întreg conținutul de la scriere. ¹⁷

Și deci, în mod cert, trebuie să i-l opunem pe Saussure lui însuși. Înainte de a fi sau a nu fi „notat", „reprezentat", „figurat" într-o „grafie", semnul lingvistic implică o scriere originară. Din acest moment nu vom mai face în mod direct apel la teza arbitrarului semnului, ci la cea pe care Saussure i-o asociază ca un corelativ indispensabil și care mai degrabă

¹⁶ „Dacă partea conceptuală a valorii se constituie numai din raporturi și diferențe cu ceilalți termeni ai limbii, același lucru este valabil și pentru partea sa materială. Ceea ce contează în cuvânt nu este sunetul însuși, ci diferențele fonice care permit acestui cuvânt să se distingă de toate celelalte, căci ele sînt cele care poartă semnificația...; niciodată un fragment de limbă nu va putea fi fondat, în ultimă analiză, pe altceva decît pe non-coincidența sa cu restul" (p. 163).

¹⁷ „Întrucât se constată o stare de lucruri identică în acest alt sistem de semne care este scrierea, îl vom lua ca termen de comparație pentru a lămuri în întregime problema. De fapt :

1. Semnele scrierii sînt arbitrar: nu există, de ex., nici un raport între litera *t* și sunetul pe care ea îl desemnează ;

2. valoarea literelor este pur negativă și diferențială ; astfel, o aceeași persoană poate să scrie *t* cu variante ca *ṭ*, *ṣ*, *T*. Singurul lucru esențial este că acest semn nu se confundă sub pana sa cu cel al lui *l*, *d* etc.

3. valorile scrierii nu acționează decît prin opoziția lor reciprocă în cadrul unui sistem definit, compus dintr-un număr determinat de litere. Acest caracter, fără să fie identic cu al doilea, este strîns legat de el, pentru că ambele depind de primul. Semnul grafic fiind arbitrar, forma sa contează puțin sau, mai degrabă, nu are importanță decît în limitele impuse de sistem.

4. modalitatea de producere a semnului este total indiferentă, pentru că nu interesează sistemul (acesta decurge de asemeni din primul caracter). Faptul că scrii literele cu alb sau cu negru, scobite sau în relief, cu o pană sau o daltă, nu are nici o importanță pentru semnificația lor" (165—166).

o întemeiază pe cea dintâi : teza *diferenței* ca sursă de valoare lingvistică.¹⁸

Care sînt, din punct de vedere gramatologic, consecințele acestei teme acum atît de bine cunoscută (și căreia, dealtfel, Platon îi consacrase deja în *Sofistul* cîteva reflecții...)?

Diferența nefiind niciodată în ea însăși, și prin definiție, o plenitudine sensibilă, necesitatea ei contrazice afirmarea unei esențe natural fonice a limbii. Ea contestă în același timp pretinsa dependență naturală a semnificativului grafic. Aceasta este concluzia la care Saussure însuși ajunge în pofida premiselor care definesc sistemul intern al limbii. El trebuie acum să excludă tocmai ceea ce odinioară i-a permis să excludă scrierea : sunetul și „legătura lui naturală” cu sensul. De exemplu :

„Esențialul limbii, așa cum vom vedea, este străin de caracterul fonic al semnului lingvistic” (p. 21).

Și, într-un paragraf consacrat diferenței :

„E imposibil ca sunetul, element material, să aparțină și el limbii, nefiind pentru ea decît un lucru secundar, o materie pe care o folosește. Toate valorile convenționale prezintă acest caracter de a nu se confunda cu elementul tangibil care le servește drept suport...”

„În esența sa, el [semnificativul lingvistic] nu este cîtuși de puțin fonic, el este incorporeal, constituit nu din substanța sa materială, ci numai prin diferențele care îi separă imaginea acustică de toate celelalte” (p. 164).

„Ideea sau materia fonică a unui semn au mai puțină importanță decît ceea ce este în jurul său în celelalte semne” (p. 166).

Fără această reducere a materiei fonice, distincția, decisivă pentru Saussure, între limbă și vorbire, nu ar fi riguros fundamentată. Același lucru s-ar întîmpla și cu opozițiile survenite care decurg de aici, cele între cod și mesaj, schemă și uzaj etc. Concluzie : „Fonologia — trebuie să o repetăm —

¹⁸ „Arbitrar și diferențial sînt două calități corelative” (p. 163).

nu este decît o disciplină auxiliară [a științei limbii] și nu aparține decît vorbirii" (p. 56). Vorbirea își are deci sursa în acest fond al scrierii, notată sau nu, care este limba, și astfel trebuie gîndită complicitatea dintre cele două „fixități”. Reducția *phone*-ului revelează această complicitate. Ceea ce Saussure spune, de exemplu, despre semn în general și ceea ce el „confirmă” prin scriere, este valabil și pentru limbă : „Continuitatea semnului în timp, legată de alterarea în timp, este un principiu al semiologiei generale ; confirmarea acestui fapt o vom găsi în sistemele de scriere, limbajul surdo-muților etc.” (p. 111).

Reducția substanței fonice nu permite deci numai o distincție între fonetică, pe de-o parte (și cu atît mai mult acustica sau fiziologia organelor fonatorii) și fonologie, pe de altă parte, ci face din însăși fonologie o „disciplină auxiliară”. Direcția indicată de Saussure duce dincolo de fonologismul celor care se reclamă de la el în această privință : Jakobson judecă într-adevăr ca imposibilă și ilegală indiferența față de substanța fonică a expresiei. El critică astfel glosematica lui Hjelmslev care cere și practică neutralizarea substanței sonore. Și în textul citat mai sus, Jakobson și Halle susțin că „exigența teoretică” a unei cercetări a invarianțelor, care pune între paranteze substanța sonoră (ca un conținut empiric și contingent) este : 1. *impracticabilă*, pentru că, după cum „notează Eli Fisoher-Jørgensen”, „se ține seama de substanța sonoră în orice etapă a analizei”. Dar reprezintă aceasta „o neliniștitoare contradicție”, așa cum vor Jakobson și Halle ? Nu se poate oare ține seama de aceasta ca de un fapt care servește drept exemplu, atitudine specifică fenomenologilor, care au întotdeauna nevoie, avîndu-l mereu în vedere, de un conținut empiric exemplar în lectura unei esențe care este de drept independentă față de acesta ? 2. *inadmisibilă de drept*, pentru că nu putem considera că „în limbaj, forma se opune substanței, ca și o constantă unei variabile”. În cursul acestei a doua demonstrații, formele literalmente saussuriene reapar în problema raporturilor dintre vorbire și scriere : categoria scrierii este categoria exteriorului, a „ocazionalului” a „accesoriului”, a „auxiliarului”, a „parazitarului” (p. 116—117. Subl. J. D.). Argu-

mentarea lui Jakobson și a lui Halle face apel la geneza factuală și invocă secundaritatea scrierii în sens curent : „Numai după ce limbajul vorbit a fost stăpînit se învață cititul și scrisul“. Presupunînd că această propoziție de bun-simț comun este riguros probată, ceea ce nu credem (fiecare din conceptele sale conținînd o imensă problemă), și tot ar mai trebui să avem certitudinea pertinentei sale în argumentare. Chiar dacă acel „după“ ar fi în acest caz o reprezentare facilă, dacă am ști ceea ce gîndim și spunem atunci cînd dăm asigurarea că scrisul se învață *după* ce am învățat să vorbim, este oare aceasta suficient pentru a conchide asupra caracterului parazitar al celui care vine „după“ ? Și ce este de fapt un parazit ? Dacă scrierea ar fi tocmai cea care ne-ar obliga să ne reconsiderăm logica parazitului ?

Într-un alt moment al criticii, Jakobson și Halle reamintesc imperfecțiunea reprezentării grafice ; această imperfecțiune ține de „structurile fundamental diferite ale literelor și ale fonemelor“ :

„Literale nu reproduc niciodată complet diferitele trăsături distinctive pe care se bazează sistemul fonematic și neglijează în mod infailibil relațiile structurale dintre aceste trăsături“ (p. 116).

Așa cum am sugerat și mai sus : oare diferența radicală a celor două elemente — grafic și fonic — nu exclude derivarea ? Oare inadecvarea reprezentării grafice nu privește numai scrierea alfabetică comună la care formalismul glosematic nu se referă în mod esențial ? În sfîrșit, dacă acceptăm întreaga argumentare fonologistă astfel prezentată, trebuie să recunoaștem și faptul că ea opune un concept „științific“ al vorbirii unui concept vulgar al scrierii. Am vrea să arătăm că scrierea nu poate fi exclusă din experiența generală a „relațiilor structurale dintre trăsături“. Ceea ce ar presupune, bineînțeles, o reformulare a conceptului de scriere.

În sfîrșit, dacă analiza jakobsoniană este în această problemă fidelă lui Saussure, nu e ea oare fidelă mai ales lui Saussure cel din *Capitolul VI* ? Pînă unde ar fi susținut

Saussure că materia și forma sînt inseparabile, fapt care rămîne argumentul cel mai important al lui Jakobson și Halle (p. 117)? Această întrebare ar putea fi pusă și referitor la poziția lui A. Martinet care, în această dezbateră, urmează litera *Capitolului VI* al *Cursului*.¹⁹ Și numai a *Capitolului VI*, a cărui doctrină A. Martinet o disociază în mod *expres* de cea care, în *Curs*, anulează privilegiul substanței fonice. După ce a explicat de ce „o limbă moartă cu ideografie perfectă”, adică o comunicare trecînd prin sistemul unei scrieri generalizate, „nu ar putea avea nici o autonomie reală și de ce, *totuși*, „un asemenea sistem ar fi ceva atît de deosebit, încît putem foarte bine înțelege că lingviștii *doresc*

¹⁹ Această fidelitate literală se exprimă:

1. în expozeul critic al tentativei lui Hjelmslev (*Au sujet des fondements de la théorie linguistique de L. Hjelmslev*, Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, vol. 42, p. 40): „Hjelmslev este perfect logic cu el însuși atunci cînd declară că un text scris are pentru lingvist exact aceeași valoare ca și un text vorbit, pentru că alegerea substanței nu are importanță. El refuză chiar să admită că substanța vorbită ar fi primitivă, iar substanța scrisă, derivată. Se pare că ar fi suficient să i se atragă atenția că, în afară de cîteva excepții patologice, toți oamenii vorbesc, dar că puțini știu să scrie, iar copiii știu să vorbească cu mult timp înainte de a învăța scrierea. *Nu mai insistăm deci.*” [subl. J. D.].

2. în *Eléments de linguistique générale*, al căror întreg capitol despre caracterul vocal al limbajului reia argumentele și cuvintele *Capitolului VI* din *Curs*, „Învățăm să vorbim înainte de a învăța să citim: cititul dublează vorbirea, *niciodată invers*” [subl. J. D.] (Această opinie ni se pare foarte contestabilă, chiar la nivelul experienței comune, care are în această argumentare forța unei legi). A. Martinet conchide: „Studiul scrierii reprezintă o disciplină deosebită de lingvistică, deși în practică ea este una din anexele acesteia. Lingvistul face abstracție de faptele de grafie.” [*Eléments de linguistique générale*, trad. și adaptare la limba română de P. Miclău, Ed. Științifică, Buc. 1970, p. 11]. Se vede cum funcționează aceste concepte de *anexă* și de *abstracție*: scrierea și știința sa sînt străine, dar nu independente, ceea ce nu le împiedică să fie, invers, imanente dar nu esențiale. Atît cît trebuie „în afară”, pentru a nu afecta integritatea limbii *înseși*, în pură și originală identitate cu sine, în proprietatea sa; atît cît trebuie „înăuntru”, pentru a nu avea drept la nici o independență practică sau epistemologică. Și reciproc.

3. în *Le mot* (deja citat): „Întotdeauna trebuie plecat de la enunțul oral pentru a înțelege natura reală a limbajului uman” (p. 53).

4. în sfîrșit și mai ales în *La double articulation du langage* în *La linguistique synchronique*, p. 8 și urm. și p. 18 și urm.

să-l excludă din domeniul științei lor" (*La linguistique synchronique*, p. 18, subl. J. D.) (*Lingvistică sincronică*), A. Martinet îi critică pe cei care, după un oarecare Saussure, pun în discuție caracterul esențial fonic al semnului lingvistic :

„Mulți vor fi tentați să-i dea dreptate lui Saussure care enunță că «esențialul limbii... este străin de caracterul fonic al semnului lingvistic» și, depășind învățătura maestrului, să declare că semnul lingvistic nu are în mod necesar acest caracter fonic" (p. 19).

Tocmai aici nu e vorba de a „depăși” învățătura maestrului, ci de a o urma și de a o prelungi. A nu proceda astfel, nu înseamnă oare a ne mulțumi cu ceea ce, în *Capitolul VI*, limitează masiv cercetarea formală sau structurală și contrazice achizițiile cele mai incontestabile ale doctrinei saussuriene ? Vrînd să evităm „depășirea”, nu riscăm cumva să revenim dincoace de ea ?

Considerăm că scrierea generalizată nu este numai ideea unui sistem care trebuie inventat, a unei caracteristici ipotetice sau a unei posibilități viitoare. Dimpotrivă, credem că limba orală aparține deja acestei scrieri. Dar aceasta presupune o modificare a conceptului de scriere, pe care, pentru moment, doar o anticipăm. Presupunînd că nu se acceptă acest concept modificat, presupunînd că se ia în considerare un sistem de scriere pură ca o ipoteză de viitor sau ca o ipoteză de lucru, un lingvist trebuie oare să refuze în fața acestei ipoteze mijloacele de a o gândi și de a-i integra formularea în discursul său teoretic ? Și dacă majoritatea o refuză de fapt, oare creează aceasta un drept teoretic ? E ceea ce pare să gîndească A. Martinet. După elaborarea unei ipoteze de limbaj pur „dactilologic”, el scrie într-adevăr :

„Trebuie să recunoaștem că paralelismul între această «dactilologie» și fonologie este complet, atît în privință sincronică cît și diacronică și că pentru prima se putea utiliza terminologia uzuală a celei de-a doua, în afara cazului în care termenii comportă o referire la sub-

stanța fonică. Este clar că dacă nu *dorim* să excludem din domeniul lingvistic sistemele de tipul celui pe care l-am conceput mai sus, este foarte important să modificăm terminologia tradițională privitoare la articularea semnificanților, în așa fel încît să eliminăm orice referință la substanța fonică, așa cum o face Louis Hjelmslev atunci cînd folosește «cénème» și «cénématique» în loc de «fonem» și «fonologie». *Vom înțelege totuși că majoritatea lingviștilor ezită să modifice în întregime edificiul terminologic tradițional pentru singurul avantaj teoretic de a putea include în domeniul științei lor sisteme pur ipotetice. Pentru a-i face să ia în considerare o asemenea revoluție, ar trebui convinși că, în sistemele lingvistice atestate, nu au nici un interes să cerceteze substanța fonică a unităților de expresie ca pe un lucru care i-ar interesa în mod direct [pp. 20—21, subl. J. D.].*

Să subliniem încă o dată faptul că nu ne îndoim de valoarea acestor argumente fonologice ale căror presupoziii am încercat să le reliefăm mai sus. Din momentul în care aceste presupoziii sînt asumate, ar fi absurd să se reintroducă prin confuzie scrierea derivată în cîmpul limbajului oral și în interiorul sistemului acestei derivații. Fără a scăpa etnocentrismului, ar fi atunci perturbate toate granițele în interiorul sferei sale de legitimitate. Deci nu este vorba aici de a reabilita scrierea în sens restrîns, nici de a răsturna ordinea dependenței atunci cînd ea e evidentă. Fonologismul nu suferă nici o obiecție atîta timp cît se păstrează conceptele curente de vorbire și scriere, care formează țesătura solidă a argumentației sale. Concepte curente, cotidiene și, în plus, ceea ce nu e contradictoriu, avînd o veche istorie, limitate de frontiere puțin vizibile, dar cu atît mai riguroase.

Am vrea mai degrabă să sugerăm că pretinsa derivație a scrierii, oricît de reală și de impunătoare ar fi, nu a fost posibilă decît cu o condiție: aceea ca limbajul „originar”, „natural” etc. să nu fi existat niciodată, ca el să nu fi fost niciodată intact, neatins de scriere, ca el însuși să fi fost

întotdeauna o scriere. Arhi-scriere, a cărei necesitate vrem să o subliniem aici și al cărui nou concept vrem să-l conturăm; și pe care continuăm să o numim scriere numai pentru că ea comunică în mod esențial cu conceptul vulgar de scriere. Acesta nu a putut să se impună istoric decât prin disimularea arhi-scrierii, prin dorința unei vorbiri care își alungă dublul și „altul” său și care acționează pentru a-și reduce diferența. Dacă persistăm în a numi scriere această diferență, este pentru că, în acțiunea de reprimare istorică, scrierea era prin situația sa destinată să semnifice aspectul cel mai redutabil al diferenței. Ea era ceea ce amenința, din imediata-i apropiere, dorința vorbirii vii, ceea ce o ataca din interioritate și de la începutul său. Iar diferența, ne vom da seama încetul cu încetul, nu poate fi concepută fără urmă [tracce] *.

Această arhi-scriere, deși acest concept este cerut de tema „arbitrarului semnului” și de diferență, nu poate, nu va putea fi niciodată recunoscută ca *obiect* al unei științe. Ea este tocmai acel lucru care nu se poate lăsa redus la forma *prezenței*. Or, aceasta guvernează orice obiectivitate a obiectului și orice relație de cunoaștere. Iată de ce, ceea ce noi am fi tentați să considerăm în continuarea *Cursului* ca un „progres” care zdruncină în schimb pozițiile necritice din *Capitolul VI*, nu prilejuiește niciodată apariția unui nou concept „științific” al scrierii.

Putem oare spune același lucru despre algebrismul lui Hjelmslev, care a beneficiat fără îndoială de consecințele cele mai riguroase ale acestui progres?

Les principes de grammaire générale (1928) (*Principii de gramatică generală*) disociau în doctrina *Cursului* principiul fonologic și principiul diferenței. Ele degajau un concept de *formă* care permitea să se facă distincția între diferența formală și diferența fonică, și aceasta chiar în interiorul limbii „vorbite” (p. 117). Gramatica este independentă de semantică și de fonologie (p. 118).

Această independență este principiul însuși al glosematicii ca știință formală a limbii. Formalitatea sa presupune

* A se vedea *Nota explicativă*.

că „nu există nici o conexiune necesară între sunete și limbaj”.²⁰ Această formalitate este ea însăși condiția unei analize pur funcționale. Ideea de funcție lingvistică și de unitate pur lingvistică — glosemul — nu exclude deci numai considerarea substanței expresiei (substanță materială), ci și pe cea a substanței conținutului (substanță imaterială). „Pentru că limba este o formă și nu o substanță (F. de Saussure), glosemele sînt prin definiție independente de substanța imaterială (semantică, psihologică și logică) și materială (fonică, grafică etc.).”²¹ Studiul funcționării limbii, al *jocului* său, presupune că sînt puse între paranteze substanța *sensului* și, printre alte substanțe posibile, cea a *sunetului*. Unitatea sunetului și a sensului este aici, așa cum propuneam mai sus, închiderea liniștitoare a jocului. Hjelmslev își situează conceptul de *schemă* sau *joc* al limbii în descendența lui Saussure, a formalismului său și a teoriei sale a valorii. Deși preferă să compare valoarea lingvistică cu „valoarea de schimb din științele economice” mai degrabă decît cu „valoarea pur logico-matematică”, el fixează o limită acestei analogii :

„O valoare economică este prin definiție o valoare cu dublu aspect : nu numai că joacă rolul de constantă în raport cu unitățile concrete ale banului, ci joacă ea însăși rolul variabilelor în raport cu o cantitate fixată a mărfii care îi servește drept etalon. Dimpotrivă, în lingvistică nu există nimic care să corespundă etalonului. Iată de ce, pentru F. de Saussure, imaginea cea mai fidelă a unei gramatici rămîne jocul de șah și nu faptul economic. Schema limbii este în ultimă analiză *un joc* și nimic mai mult.”²²

²⁰ *On the Principles of Phonematics*, 1935, Proceedings of the Second International Congress of Phonetic Sciences, p. 51.

²¹ L. Hjelmslev și H. J. Uldall, *Etudes de linguistique structurale organisées au sein du Cercle linguistique de Copenhague* (Bulletin 11, 35, p. 13 și urm.)

²² *Langue et parole* (1943), în *Essais linguistiques*, p. 77.

În *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943) (*Prolegomene la o teorie a limbajului*), utilizînd opoziția *expresie/conținut*, pe care o substituie diferenței *semnificant/semnificat* și în cadrul căreia fiecare termen poate fi considerat din unghiul *formei* sau al *substanței*, Hjelmslev critică ideea unui limbaj legat în *mod natural* de substanța expresiei fonice. În mod eronat pînă aici „s-a presupus că substanța expresiei unui limbaj vorbit ar trebui redusă exclusiv la «sunete»”.

„Astfel, așa cum au atras atenția E. și K. Zwirner, nu s-a ținut seama de faptul că discursul este însoțit, că unele componente ale discursului pot fi înlocuite prin gest și că, în realitate, așa cum afirmă E. și K. Zwirner, nu numai prelinsele organe ale vorbirii (gît, gură, nas) participă la activitatea limbajului «natural», ci aproape întreg ansamblul mușchilor striati. În plus, substanța obișnuită a gesturilor-și-sunetelor poate fi înlocuită prin orice altă substanță dobîndită în alte circumstanțe exterioare. Astfel, aceeași formă lingvistică poate fi manifestată și în scriere, așa cum se întîmplă în notarea fonetică sau fonematică și în ortografiile așa-zise fonetice, cum este, de exemplu, daneza. Iată o substanță «grafică» care se adresează exclusiv ochiului și care nu cere să fie transpusă în «substanță» fonetică pentru a fi percepută sau înțeleasă. Și această «substanță» grafică poate fi, tocmai din punctul de vedere al substanței, de diferite feluri.”²³

²³ *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, pp. 91—93 (tr. engl.: *Prolegomena to a theory of language*, pp. 103—104), cf. de asemeni *La stratification du langage* (1954) în *Essais linguistiques* (Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, XII, 1959). Proiectul și terminologia unei *grafematici*, știință a substanței expresiei grafice sînt precizate aici (p. 41). Complexitatea algebrei propuse are ca scop să remedieze faptul că, din punctul de vedere al distincției dintre formă și substanță, „terminologia saussuriană poate crea confuzii” (p. 48). Hjelmslev demonstrează aici cum „una și aceeași formă a expresiei poate fi manifestată prin substanțe diverse: fonică, grafică, semnale cu stegulețe etc.” (p. 49).

Refuzînd să presupună o „derivare“ a substanțelor pornind de la substanța expresiei fonice, Hjelmslev trimite această problemă în afara câmpului analizei structurale și propriu-zis lingvistice :

„Și, în afară de aceasta, nu se știe niciodată cu toată certitudinea ce este derivat și ce nu este ; nu trebuie să uităm că descoperirea scrierii alfabetice se pierde în preistorie (B. Russell are perfectă dreptate atunci când ne atrage atenția asupra faptului că nu avem nici un mijloc de a decide dacă cea mai veche formă a expresiei umane este scrierea sau vorbirea), astfel încît afirmația conform căreia ea se bazează pe o analiză fonetică nu constituie decît una din ipotezele diacronice ; ea ar fi putut la fel de bine să se întemeieze pe o analiză formală a structurii lingvistice. Dar în orice caz, după cum recunoaște lingvistica modernă, considerațiile diacronice nu sînt pertinente pentru descrierea sincronă“ (pp. 104—105).

Faptul că această critică glosematică este operată în același timp datorită și împotriva lui Saussure, că, așa cum o sugeram mai sus, spațiul propriu al unei gramatologii este în același timp deschis și închis de *Cursul de lingvistică generală*, este formulat de H. J. Uldall în mod remarcabil. Pentru a arăta că Saussure nu a dezvoltat „toate consecințele teoretice ale descoperirii sale“, el scrie :

„Acest lucru este cu atît mai curios atunci cînd avem în vedere faptul că au fost evidențiate, chiar cu mii de ani înaintea lui Saussure, consecințele practice ale acestei descoperiri, căci numai grație conceptului de diferență între formă și substanță putem explica posibilitatea, pentru limbaj și scriere, de a exista în același timp ca expresii ale unuia și aceluiași limbaj. Dacă una din aceste două substanțe, fluxul de aer sau fluxul de cerneală (the stream of air or the stream of ink), ar fi o parte integrantă a limbajului însuși, n-ar fi posi-

bil să se treacă de la una la alta fără a schimba limbajul.”²⁴

Fără îndoială, Școala de la Copenhaga oferă astfel un câmp de cercetare: atenția devine disponibilă nu numai pentru puritatea unei forme eliberate de orice legătură „naturală” cu o substanță, dar și pentru tot ceea ce, în stratificarea limbajului, depinde de substanța expresiei grafice. Se întrevăde astfel posibilitatea unei descrieri originale și riguros delimitate. Hjelmslev recunoaște că o „analiză a scrierii care nu ține seamă de sunet nu a fost încă întreprinsă” (p. 105). Regretînd, de asemeni, faptul că „substanța cernelei nu s-a bucurat din partea lingviștilor de atenția pe care au acordat-o substanței aerului”, H. J. Uldall delimitează această problematică și subliniază independența reciprocă a substanțelor expresiei. El o ilustrează în particular prin faptul că, în ortografie, nici un grafem nu corespunde accentelor pronunțării (asta era pentru Rousseau mizeria și primejdia scrierii) și că, reciproc, în pronunțare, nici un fenomen nu corespunde unei spațieri (spacing) între cuvintele scrise (pp. 13—14).

Recunoscînd specificitatea scrierii, glosematica nu-și oferea numai mijloacele de descriere a elementului *grafic*. Ea desemna accesul la elementul *literar*, la ceea ce în literatură trece drept un text în mod ireductibil grafic, legînd *jocul formei* de o substanță determinată a expresiei. Dacă există în literatură ceva care nu se lasă redus la voce, la epos sau la poezie, acest lucru poate fi depistat doar cu condiția de a izola riguros legătura *jocului formei* și a substan-

²⁴ *Speech and writing*, 1938, în *Acta linguistica*, IV, 1944, p. 11 și urm. Uldall trimite acolo și la un studiu al Dr. Joseph Vachék, *Zum Problem der geschriebenen Sprache* (Travaux du Cercle linguistique de Prague, VIII, 1939), pentru a indica „diferența între punctele de vedere fonologic și glosematic”. Cf. de asemeni Eli Fischer-Jørgensen, „Remarques sur les principes de l'analyse phonémique”, în *Recherches Structurales*, 1949 (Travaux du Cercle linguistique de Prague, vol. V. p. 231 și urm.): B. Siertsema, *A study of glossematics*, 1955 (și mai ales cap. VI) și Hennings Spang-Hanssen, *Glossematics*, în *Trends in European and American linguistics*. 1930—1960, 1963, p. 147 și urm.

ței expresiei grafice. (Se va recunoaște în același timp că „pura literatură” astfel respectată în ceea ce ea are ireducibil riscă și să limiteze jocul, să-l fixeze. Dorința de a fixa jocul este, de altfel, de nestăpînit.) Acest interes pentru literatură s-a manifestat efectiv la Școala de la Copenhaga.²⁵ El abolește astfel neîncrederea rousseauistă și saussuriană cu privire la artele literare. El radicalizează efortul formalistilor ruși, în special al O.P.O.IAZ-ului, care privilegiau poate, prin atenția pe care o acordau ființei-literare a literaturii, instanța fonologică și modelele literare pe care ea le domină. Mai cu seamă poezia. Ceea ce scapă acestei instanțe în istoria literaturii și în structura unui text literar în general merită deci un tip de descriere ale cărei norme și condiții de posibilitate glosematica le-a degajat poate mai bine. Ea s-a pregătit poate mai bine să studieze astfel stratul pur grafic în structura textului literar și în istoria devenirii-literare a literalității, cu precădere în „modernitatea” sa.

Fără îndoială, un nou domeniu este astfel deschis unor cercetări inedite și fecunde. Și totuși, nu acest paralelism sau această paritate regăsită a substanțelor expresiei ne interesează aici în primul rînd. S-a văzut clar că, dacă substanța fonică și-ar pierde privilegiul, aceasta n-ar fi în avantajul substanței grafice care se pretează la aceleași substituiri. Prin ceea ce ea poate avea eliberator și de neînălțurat, glosematica operează și aici cu un concept curent al scrierii. Oricît de originală și de ireductibilă ar fi ea, „forma expresiei” corelată cu „substanța expresiei” grafice rămîne puternic determinată. Ea este foarte dependentă și foarte derivată în raport cu arhi-scrierea de care ne ocupăm. Ea ar funcționa nu numai în forma și substanța expresiei grafice, dar și în cele ale expresiei non-grafice. Ea ar constitui nu numai schema care unește forma cu orice substanță, grafică sau de alt tip, ci mișcarea *sign-function* care leagă un con-

²⁵ Și, deja, într-un mod foarte programatic, în *Prolégomènes* (tr. engl. p. 114—115). Cf. și Ad. Stender-Petersen, *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature*; și Svend Johansen, *La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique* în *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, vol. V, 1949.

ținut de o expresie, fie ea grafică sau nu. Această temă nu putea să-și găsească vreun loc în sistematica lui Hjelmslev.

Arhi-scrierea, mișcare a acestei „différance” *, arhi-sinteză ireductibilă, permițând în același timp, într-una și aceeași posibilitate, temporalizarea, raportul cu „altul” și limbajul, nu poate, fiind condiție a oricărui sistem lingvistic, să se situeze ca un obiect în câmpul său. (Ceea ce nu înseamnă că ea are un loc real *altundeva*, o *altă poziție* care-i poate fi atribuită.) Conceptul său nu ar putea cu nimic îmbogăți descrierea științifică, pozitivă și „imanentă” (în sensul pe care Hjelmslev îl dă acestui cuvânt) a sistemului însuși. De aceea, fondatorul glosematicii i-ar fi contestat fără îndoială necesitatea, după cum respinge, în bloc și legitim, toate teoriile extralingvistice care nu pornesc de la imanența ireductibilă a sistemului lingvistic.²⁶ El ar fi văzut, în această noțiune, unul din acele apeluri la experiență de care o teorie trebuie să se dispenseze.²⁷ El nu ar fi înțeles de ce numele de scriere îi rămâne acestui X care devine atât de diferit de ceea ce s-a chemat întotdeauna „scriere”.

Am început deja să justificăm acest cuvânt și mai întâi, necesitatea comunicării între conceptul de arhi-scriere și conceptul vulgar de scriere supus de el deconstruirii. Vom continua s-o facem și de acum încolo. În ce privește conceptul de experiență, el este aici foarte incomod. Ca și toate noțiunile de care ne vom servi, el aparține istoriei metafizicii și nu-l putem utiliza decît anulat. „*Experiență*” a desemnat întotdeauna raportul cu o prezență, fie că acest raport are

* A se vedea *Nota explicativă*.

²⁶ *Omkring*, p. 9 (tr. engl. *Prolegomena*, p. 8).

²⁷ p. 14. Ceea ce nu-l împiedică pe Hjelmslev să „se aventureze în a numi” principiul său director un „principiu empiric” (p. 12, tr. engl. p. 11). „Dar, adaugă el, sîntem gata să abandonăm acest nume dacă investigația epistemologică arată că este impropriu. Din punctul nostru de vedere, e o simplă problemă de terminologie care nu afectează menținerea principiului.” Acesta nu este decît unul din exemplele convenționalismului terminologic al unui sistem care, împrumutîndu-și toate conceptele din istoria metafizicii pe care vrea s-o țină la distanță (formă/substanță, conținut/expresie etc.), crede că poate să-i neutralizeze întreaga încărcătură istorică prin vreo declarație de intenție, o prefață sau niște ghilimete.

sau nu forma conștiinței. Va trebui totuși, conform acestui fel de contorsiune și de tensiune la care trebuie să se supună aici discursul, să epuizăm resursele conceptului de experiență înainte și cu scopul de a-l atinge, prin deconstruire, în ultimul său strat. Aceasta e singura soluție pentru a evita în același timp „empirismul” și criticile „naive” ale experienței. Astfel, de exemplu, experiența a cărei „teorie — spune Hjelmslev, trebuie să fie independentă”, nu este totalitatea experienței. Ea corespunde întotdeauna unui anume tip de experiență factuală sau regională (istorică, psihologică, fiziologică, sociologică etc.), care face loc unei științe ea însăși regională și, în această calitate, strict exterioară lingvisticii. Nimic din toate acestea nu se întâmplă în cazul experienței ca arhi-scriere. Punerea între paranteze a regiunilor experienței sau a totalității experienței naturale trebuie să descopere un câmp de experiență transcendentală. Aceasta nu este accesibilă decât în măsura în care, după ce a fost degajată specificitatea sistemului lingvistic și scoase în afară toate științele extrinsece și speculațiile metafizice, așa cum face Hjelmslev, se pune întrebarea cu privire la originea transcendentală a sistemului însuși, ca sistem al obiectelor unei științe și, corelativ, a sistemului teoretic care îl studiază: în cazul nostru, a sistemului obiectiv și „deductiv” care se vrea a fi glosematica. Fără aceasta, progresul decisiv al „sistemului immanent al obiectelor sale”, realizat printr-un formalism care respectă originalitatea obiectului său, este pîndit de obiectivismul scientist, adică de o altă metafizică, neobservată și nemărturisită. E ceea ce apare adesea în activitatea Școlii de la Copenhaga. Tocmai pentru a evita revenirea la acest obiectivism naiv, ne vom referi aici la o transcendentalitate pe care o vom analiza în altă parte. Există, credem, un „dincoace” și un „dincolo” de critica transcendentală. A face în așa fel încît acel „dincolo” să nu treacă în acest „dincoace”, înseamnă a recunoaște în contorsiune necesitatea unui *parcurs*. Acest parcurs trebuie să lase în text o dîră. Fără această dîră, abandonat simplului conținut al concluziilor sale, textul ultra-transcendental va semăna întotdeauna pînă la confuzie

cu textul precritic. Trebuie să formulăm și să concepem astăzi legea acestei asemănări. Ceea ce numim aici anularea conceptelor va marca, de acum înainte, spațiile meditației viitoare. De exemplu, valoarea de arhi-transcendental trebuie să-și probeze necesitatea înainte de a se lăsa anulată ea însăși. Conceptul de arhi-urmă trebuie să justifice și această necesitate și această anulare. El este într-adevăr contradictoriu și de neconceput în logica identității. Urma nu este numai dispariția originii, ea înseamnă aici — în discursul pe care-l ținem și conform parcursului pe care-l urmăm — că originea nici nu a dispărut, că ea nu a fost niciodată constituită decât ca răspuns printr-o non-origine, urma, care devine astfel originea originii. Din acest moment, pentru a extrage conceptul de urmă din schema clasică ar deriva-o dintr-o prezență sau dintr-o non-urmă originară și ar face apoi din ea o marcă empirică, trebuie să vorbim despre urmă originară sau despre arhi-urmă. Și totuși, știm că acest concept își distruge numele și că, dacă totul începe prin urmă, nu există mai ales urmă originară.²⁸ Atunci trebuie să *situăm*, ca un simplu *moment al discursului*, reducția fenomenologică și referința de tip husserlian la o experiență transcendentală. În măsura în care conceptul de experiență în general — și de experiență transcendentală, la Husserl, în particular — rămâne dominat de tema prezenței, el participă la mișcarea de reducere a urmei. Prezentul Viu (*lebendige Gegenwart*) este forma universală și absolută a experienței transcendente la care ne trimite Husserl. În descrierile mișcării temporalizării ne pare că tot ceea ce nu tulbură simplitatea și dominația acestei forme semnalează apartenența fenomenologiei transcendente la metafizică. Dar aceasta trebuie să colaboreze cu forțele de ruptură. În temporalizarea originară și mișcarea raportului cu altul, așa cum Husserl le descrie efectiv, non-prezentarea sau de-prezentarea

²⁸ În ce privește această critică a conceptului de origine în general (empirică și/sau transcendentală), am încercat în altă parte să schițăm schema unei argumentații (*Introduction à L'origine de la géométrie de Husserl*, 1962, p. 60).

este la fel de „originară“ ca și reprezentarea. *Iată de ce o concepere a urmei nu poate nici să se rupă de o fenomenologie transcendentă, nici să se reducă la ea.* Aici, ca și în altă parte, a pune problema în termenii unei alegeri, a obliga sau a se crede mai întâi obligat la un răspuns printr-un *da* sau un *nu*, a concepe apartenența ca o supunere sau non-apartenența ca o libertate înseamnă a confunda valori, căi și stiluri foarte diferite. În deconstruirea aceluia „arhi“ nu are loc nici o alegere.

Admitem deci necesitatea de a trece prin conceptul de arhi-urmă. Dar cum ne orientează această necesitate încă din interioritatea sistemului lingvistic? Prin ce ne interzice drumul care duce de la Saussure la Hjelmslev să ocolim urma originară?

Prin aceea că trecerea sa prin *formă* este o trecere prin *amprentă*. Și sensul conceptului de „différance“ în general ne-ar fi mai accesibil dacă unitatea acestei duble treceri ne-ar apărea mai clar.

În ambele cazuri, trebuie plecat de la posibilitatea neutralizării substanței fonice.

Pe de o parte, elementul fonic, termenul, plenitudinea pe care o numim sensibilă, nu ar mai apărea astfel fără diferența sau opoziția ce le dau *formă*. Aceasta e dimensiunea cea mai clară a apelului la diferență, ca reducere a substanței fonice. Or, aici, „apariția“ [l'apparaître] și funcționarea diferenței presupun o sinteză originară, pe care nu o precede nici o simplitate absolută. Aceasta ar fi deci urma originară. Fără o fixare în unitatea minimală a experienței temporale, fără o urmă reținând-o pe alta, precum „altul“ în „același“, nici o diferență nu ar acționa și nici un sens nu ar apare. Deci aici nu este vorba de o diferență constituită ci, înaintea oricărei determinări de conținut, de mișcarea *pură* care produce diferența. *Urma (pură) este „différance“*. Ea nu depinde de nici o plenitudine sensibilă, audibilă sau vizibilă, fonică sau grafică. Ea este dimpotrivă, condiția acesteia. Deși ea *nu există*, deși ea nu este niciodată o *ființare-prezentă* în afara oricărei plenitudini, posibili-

tatea sa este anterioară de drept a tot ceea ce se cheamă semn (semnificat/semnificant, conținut/expresie etc.), concept sau operație, motrice sau sensibilă. Această „différance” este în egală măsură sensibilă și inteligibilă și permite articularea semnelor între ele în interiorul unei aceleiași categorii abstracte — a unui text fonetic sau grafic, de exemplu — sau între două categorii ale expresiei. Ea permite articularea vorbirii și a scrierii — în sensul curent — după cum ea întemeiază opoziția metafizică între sensibil și inteligibil, apoi între semnificant și semnificat, expresie și conținut etc. Dacă limba nu ar fi deja, în acest sens, o scriere, nici o „notație” derivată nu ar fi posibilă; și problema clasică a raporturilor dintre vorbire și scriere nu ar putea să apară. Bineînțeles, științele pozitive ale semnificării nu pot să descrie decât *actul* și *faptul* acelei „différance”, diferențele determinate și prezențele determinate pe care le generează. Nu poate să existe o știință a acestei „différance” înseși în acțiune, după cum nu poate să existe una a originii prezenței înseși, adică a unei oarecare non-origini.

„La différence” este deci formarea formei. Dar ea este, pe de altă parte, ființa-imprimată a amprente. Se știe că Saussure distinge între „imaginea acustică” și sunetul obiectiv (p. 98). El își permite astfel să „reducă”, în sensul fenomenologic al cuvântului, științele acusticii și ale fiziologiei în momentul în care instituie știința limbajului. Imaginea acustică este structura „apariției” sunetului [l'apparaître du son] care nu e nimic altceva decât sunetul ca „ceea ce apare” [apparaissant]. Imaginea acustică este cea pe care el o numește *semnificant*, rezervând numele de *semnificat* nu lucrului, bineînțeles (el e redus prin actul și idealitatea însăși a limbajului), ci „conceptului”, noțiune fără îndoială nefericită aici: să spunem, idealității sensului. „Noi propunem să se păstreze cuvântul *semn* pentru a denumi totalul, și să se înlocuiască *concept* și *imagine acustică*, prin *semnificat* și, respectiv, *semnificant*”. Imaginea acustică e *auzitul* [l'entendu]: nu *sunetul auzit* ci ființa-auzită a sunetului. Ființa-

auzită este structural fenomenală și aparține unei categorii radical eterogene față de cea a sunetului real în lume. Această eterogenitate subtilă, dar absolut decisivă, nu poate fi decupată decît printr-o reducere fenomenologică, indispensabilă deci oricărei analize a ființei-auzite, fie ea inspirată de preocupări lingvistice, psihanalitice sau de alt gen.

Or, „imaginea acustică“, „apariția“ structurată a sunetului, „materia sensibilă“ trăită și informată de acea „différance“, ceea ce Husserl ar numi structura hyle/morphe, distinctă de orice realitate mundană, este numită de Saussure „imagine psihică“. „Aceasta din urmă [imaginea acustică] nu este sunetul material, lucru pur fizic, ci amprenta psihică a acestui sunet, reprezentarea pe care ne-o dă mărturia simțurilor noastre; ea este senzorială, și dacă ni se întâmplă să o numim „materială“ e doar în acest sens și în opoziție cu celălalt termen al asociației, conceptul, în general mai abstract“ (p. 98). Deși cuvîntul „psihic“ poate nu este potrivit, exceptînd cazul în care am lua o precauție fenomenologică în ceea ce îl privește, originalitatea unei anume zone este bine marcată.

Înainte de a face cîteva precizări, să notăm că aici nu e vorba în mod necesar de ceea ce Jakobson și alți lingviști au putut critica sub titlul de „punct de vedere mentalist“ :

„Potrivit celei mai vechi dintre aceste concepții, care datează încă de la Baudouin de Courtenay, dar este încă viabilă, fonemul este un sunet imaginat sau intențional, care se opune sunetului efectiv emis, ca un fenomen „psihofonetic“ faptului „fiziofonetic“. Este echivalentul psihic al unui sunet interiorizat.“²⁹

²⁹ Op. cit. p. 111. Hjelmslev formulează aceleași rezerve : „În mod ciudat, lingvistica, evitînd multă vreme orice nuanță de «psihologism», pare aici să se fi întors, chiar dacă numai într-o oarecare măsură și păstrînd proporțiile, la «imaginea acustică», a lui F. de Saussure și, de asemenea, la «concept» cu condiția ca acest cuvînt să fie interpretat în strictă conformitate cu doctrina pe care am expus-o mai sus; pe scurt, să se recunoască, deși cu unele rezerve, că ambele fețe ale semnului

Deși noțiunea de „imagine psihică” astfel definită (adică urmînd o psihologie pre-fenomenologică a imaginării) este de inspirație mentalistă, ea ar putea fi apărută împotriva criticii lui Jakobson, cu condiția să precizăm: 1° că ea poate fi conservată fără a fi necesar să se afirme că „limbajul interior se reduce la trăsături distinctive, excluzînd trăsăturile configurative sau redundante”; 2° că nu se reține calificativul de *psihică* dacă acesta denumeste în exclusivitate o *altă realitate naturală, internă și nu externă*. Aici, corectivul husserlian este indispensabil, transformînd pînă și premisele discuției. Componentă reală (*reel* și nu *real*) a trăitului, structura *hyle/morphe* nu este o realitate (*Realität*). În ce privește obiectul intențional, de exemplu conținutul imaginii, el nu aparține realmente (*reell*) nici lumii, nici trăitului: componentă non-reală a trăitului. Imaginea psihică despre care vorbește Saussure nu trebuie să fie o realitate internă care copiază o realitate externă. Husserl, care critică în *Idées I* conceptul „portretului”, arată și în *Krisis* (p. 63 și urm.) modul în care fenomenologia trebuie să depășească opoziția naturalistă, care alimentează psihologia și științele omului, între „experiența internă” și „experiența externă”. Este deci necesar să se salveze distincția între sunetul ca „ceea ce apare” și „aparitia” sunetului, pentru a evita cea mai gravă și cea mai curentă dintre confuzii; și, în principiu, este posibil acest lucru fără „a voi să se depășească antinomia între

lingvistic ne situează în prezența unui «fenomen în întregime psihic» (Clg. p. 28). Dar aceasta este mai curînd o coincidență parțială a nomenclaturilor decît o analogie reală. Termenii introduși de F. de Saussure și interpretările date în *Curs* au fost abandonati pentru că pot da naștere la echivoc, și este cazul să nu mai repetăm aceleași erori. Dealtfel, în ce ne privește, ezităm să afirmăm în ce măsură cercetările pe care le-am preconizat aici pot fi considerate ca fiind de ordin psihologic: motivul este că psihologia pare a fi o disciplină a cărei definiție lasă mult de dorit”. („La stratification du langage”, 1954, în *Essais linguistiques*, p. 56). În *Langue et parole* (1943), Hjelmslev, punînd aceeași problemă, evoca deja aceste „numeroase nuanțe pe care maestrul din Geneva le-a putut cunoaște pe deplin, dar asupra cărora nu a crezut de cuviință să insiste; motivele care au putut determina această atitudine nu ne sînt, bineînțeles, cunoscute” (76).

invarianță și variabilitate, atribuind-o pe prima experienței interne și pe a doua experienței externe" (Jakobson, *op. cit.*, p. 112). Diferența între invarianță și variabilitate nu separă cele două domenii între ele, ci le divide pe fiecare în ele însele. Aceasta indică în suficientă măsură că esența *phone*-ului nu s-ar putea citi direct și mai întâi în textul unei științe moderne, al unei psiho-fizio-fonetici.

Aceste precauții fiind luate, trebuie să recunoaștem că diferențele apar între elemente sau mai degrabă le produc, le fac să apară ca atare și constituie *texte*, lanțuri și sisteme de urme, în zona specifică a acestei amprente și a acestei urme, în temporalizarea unui *trăit* care nu este nici în lume, nici într-o „altă lume”, care nu este mai mult sonor decât vizibil, mai mult în timp decât în spațiu. Lanțurile și sistemele respective nu pot să se contureze decât în țesătura acestei urme sau amprente. Diferența imensă între „ceea ce apare” și „apariție” (între „lume” și „trăit”) este condiția tuturor celorlalte diferențe și urme. *Ea este deja o urmă*. De aceea acest ultim concept este absolut și de drept „anterior” oricărei problematice *fiziologice* asupra naturii engramei, sau *metafizice* asupra sensului prezenței absolute a cărei urmă se oferă astfel descifrării. *Urma este într-adevăr originea absolută a sensului în general. Ceea ce înseamnă de fapt, încă o dată, că nu există origine absolută a sensului în general. Urma este „la différence” care deschide „apariția” și semnificația*. Articulînd prin suprapunere ceea ce e viu cu ceea ce nu este în general, origine a oricărei repetiții și idealități, ea nu este mai mult ideală decât reală, inteligibilă decât sensibilă, semnificație transparentă decât energie opacă și *nici un concept al metafizicii nu o poate descrie*. Dar pentru că ea este *a fortiori* anterioară distincției între regiunile sensibilității, sunetului și luminii deopotrivă, are oare vreun sens să stabilim o ierarhie „naturală” între amprenta acustică, de exemplu și amprenta vizuală (grafică)? Imaginea grafică nu este văzută; iar imaginea acustică nu este auzită. Diferența între unitățile pline ale vocii rămîne neauzită. Și invizibilă în corpul inscripției, diferența.

Frîntura *

Presupun că ați visat cîndva să găsiți un singur cuvînt care să desemneze diferența și articularea. L-am găsit probabil pe cel care trebuie, din întîmplare, în dicționarul „Robert” ; dar cu condiția să explorăm cuvîntul sau, mai degrabă, să îi indicăm dublul sens. Acest cuvînt este *frîntura* : „— Parte fărîmată, spartă. Cf. breșă, ruptură, fractură, falie, fantă, fragment.

— Articulare prin balama a două părți ale unei piese de tîmplărie, de lăcătușerie. Încheietura unui oblon. Cf. articulație.“

Origine a experienței spațiului și timpului, această scriere a diferenței, această țesătură a urmei permite articularea diferenței dintre spațiu și timp, apariția acesteia ca atare în unitatea unei experiențe (unui „același” trăit plecînd de la un „același” corp propriu). Această articulare face deci posibilă adaptarea, eventual într-un mod linear, a unui șir grafic („vizual” sau „tactil”, „spațial”) la un șir vorbit („fonic”, „temporal”). Posibilitatea primă a acestei articulări trebuie să constituie punctul de plecare. Diferența este articularea.

Tocmai ceea ce spune Saussure, contrazicînd *Capitolul VI* :

„În problema limbajului, chestiunea aparatului vocal este deci secundară. O anumită definire a ceea ce numim *limbaj articulat* ar putea confirma această idee. În latină, *articulus* înseamnă «membru, parte, sub-

* În fr. *brisure*.

diviziune într-o înșiruire de lucruri» ; în materie de limbaj, articularea poate desemna sau subdiviziunea șirului vorbit în silabe, sau subdiviziunea șirului semnificațiilor în unități semnificative... Oprindu-ne la această din urmă definiție, am putea spune că *nu limbajul vorbit îi este natural omului*, ci facultatea de a constitui o limbă, adică un sistem de semne distincte care corespund unor idei distincte" [p. 26 — subl. J.D.].

Ideea de „amprentă psihică” comunică deci în mod esențial cu ideea de articulare. Fără diferența dintre sensibilul ca „ceea ce apare” și „apariția” sa trăită („amprenta psihică”), sinteza temporalizatoare care permite diferențelor să apară într-un șir de semnificații nu s-ar putea realiza. Faptul că „amprenta” este ireductibilă înseamnă și că vorbirea este originar pasivă, dar pasivă într-un sens pe care orice metaforă intramundănă nu poate decît să-l trădeze. Această pasivitate înseamnă și un raport cu un trecut, cu un „mereu deja prezent” pe care nici o reactivare a originii nu l-ar putea domina pe deplin și aduce la prezență. Această imposibilitate de a reanima absolut evidența unei prezențe originare ne trimite deci la un trecut absolut, faptul care ne-a autorizat să numim *urmă* ceea ce nu se lasă rezumat în simplitatea unui prezent. Ni s-ar fi putut obiecta într-adevăr faptul că, în sinteza indestructibilă a temporalizării, protenția și retenția sînt la fel de necesare. Iar cele două dimensiuni ale lor nu se completează ci se implică una pe alta într-un mod ciudat. Ceea ce este anticipat în protenție nu separă mai mult prezentul de identitatea sa cu sine decît o face ceea ce este reținut în urmă. Bineînțeles. Dar privilegiind anticiparea, am fi riscat să înlăturăm ireductibilitatea aceluși „mereu deja prezent” și pasivitatea fundamentală pe care o numim timp. Pe de altă parte, dacă urma trimite la un trecut absolut, înseamnă că ea ne obligă să gîndim un trecut pe care nu-l mai putem înțelege în forma prezenței modificate, ca un prezent-trecut. Or, faptul că trecut a însemnat întotdeauna prezent-trecut, trecutul absolut care se fixează în urmă nu mai merită în mod riguros numele de „trecut”. Alt cuvînt ce trebuie anulat, cu atît mai mult

cu cît mișcarea ciudată a urmei anunță și reamintește deopotrivă: „la différence“ amîna*. Cu aceeași precauție și datorită aceluiași anulări putem spune că pasivitatea sa este și raportul său cu „viitorul“. Conceptele de *prezent*, de *trecut* și de *viitor*, tot ceea ce evidența clasică presupune în conceptele de timp și de istorie — conceptul metafizic de timp în general — nu poate descrie în mod adecvat structura urmei. Iar deconstruirea simplității prezenței nu presupune doar conformitatea cu orizonturile prezenței potențiale, adică cu o „dialectică“ a protenției și a retenției pe care am așeza-o în inima prezentului în loc să o plasăm în jurul său. Nu este deci vorba de a complica structura timpului păstrîndu-i concomitent, omogenitatea și succesivitatea fundamentală, arătînd, de exemplu, că prezentul trecut și prezentul viitor constituie la origine, divizînd-o, forma prezentului viu. O asemenea complicație, identică de fapt cu cea pe care a descris-o Husserl, se situează, în ciuda unei îndrăznețe reducții fenomenologice, la nivelul evidenței, al prezenței unui model linear, obiectiv și material. Acel *acum* B ar fi, ca atare, constituit prin retenția lui *acum* A și protenția lui *acum* C: în ciuda jocului care ar apare astfel, avînd în vedere faptul că fiecare din cei trei *acum* reproduce în el însuși această structură, acest model al succesivității nu ar permite, de exemplu, ca un *acum* X să ia locul unui *acum* A și ca, printr-un efect de întîrziere inadmisibil pentru conștiință, o experiență să fie determinată, în chiar prezentul său, de către un prezent care nu ar fi precedat-o imediat ci i-ar fi ușor „anterior“. Aceasta este problema efectului cu întîrziere (nachträglich) despre care vorbește Freud. Temporalitatea la care se referă acesta nu poate fi cea care trimite la o fenomenologie a conștiinței sau a prezenței și putem deci, fără îndoială, contesta dreptul de a mai numi timp, acum, prezent anterior, întîrziere etc. tot ceea ce punem aici în discuție.

În cel mai înalt grad de formalitate, această imensă problemă ar putea fi enunțată astfel: temporalitatea descrisă de o fenomenologie transcendentală, oricît de „dialectică“,

* În fr. *différer*: „a amîna“ și „a diferi“. A se vedea *Nota explicativă*.

este oare un teren pe care îl vor modifica doar structuri, să spunem inconștiente, ale temporalității? Sau, mai curînd, modelul fenomenologic este el însuși constituit ca o tramă de limbaj, de logică de evidență, de securitate fundamentală, pe un lant care nu este al său? Și care — aceasta fiind și cea mai mare dificultate — nu mai are nimic mundan? Căci nu în-tîmplător fenomenologia transcendentă a *conștiinței* interne a timpului, deși atît de atentă în a pune între paranteze timpul cosmic, trebuie să trăiască, drept conștiință și chiar conștiință internă, un timp complice cu timpul lumii. Între conștiință, percepție (internă sau externă și „lume“, ruptura nu pare a fi posibilă, chiar sub forma subtilă a reducăiei.

Deci vorbirea este în lume, într-un anume sens nemai-auzit, înrădăcinată în această pasivitate pe care metafizica o numește sensibilitate în general. Neavînd un limbaj nemetaforic pe care să-l opunem aici metaforelor, va trebui să multiplicăm, așa cum voia Bergson, metaforele antagoniste. „Voință sensibilizată“ era termenul cu care numea Maine de Biran, însă cu o altă intenție, cuvîntul vocal [parole voyelle]. Faptul că logოსul este înainte de toate amprentă și că această amprentă este resursa scripturală a limbajului, înseamnă, bineînțeles, că logოსul nu este o activitate creatoare, elementul continuu și plin al cuvîntului divin etc. Dar nu vom reuși să ieșim defel în afara metafizicii, dacă nu vom reține de aici decît un nou motiv al „întoarcerii la finitudine“, al „morții lui Dumnezeu“ etc. Această conceptualitate și această problematică se cer deconstruite. Ele aparțin onto-teologiei pe care o contestă. „La différence“ este și altceva decît finitudine.

După Saussure, pasivitatea vorbirii exprimă în primul rînd raportul său cu limba. Raportul între pasivitate și diferență nu se deosebește de raportul între *inconștiența* fundamentală a limbajului (ca înrădăcinare în limbă) și *spațierea* (pauză, spațiu alb, punctuație, interval în general etc.) care constituie originea semnificației. Pentru că „limba este o formă și nu o substanță“ (p. 169), în mod paradoxal activitatea vorbirii poate și trebuie să plece întotdeauna de la ea. Dar ea este o formă pentru că „în limbă nu există decît

diferențe" (p. 166). *Spațierea* (vom remarca faptul că acest cuvânt exprimă articularea spațiului și timpului, devenirea-spațiu a timpului și devenirea-timp a spațiului) este întotdeauna non-perceputul, non-prezentul și non-conștientul. *Ca atare*, dacă ne mai putem servi încă de această expresie într-un mod nefenomenologic, căci aici depășim chiar limita fenomenologiei. Arhi-scrierea ca spațiere nu se poate oferi *ca atare* în experiența fenomenologică a unei *prezențe*. Ea marchează *timpul mort* în prezența prezentului viu, în forma generală a oricărei prezențe. Timpul mort este în acțiune. Iată de ce, o dată în plus, și în ciuda tuturor resurselor discursive pe care trebuie să le împrumute de la aceasta, gândirea urmei nu se va confunda niciodată cu o fenomenologie a scrierii. Ca fenomenologie a semnului în general, o fenomenologie a scrierii este imposibilă. Nici o intuiție nu se poate realiza în locul în care „spațiile albe” își asumă într-adevăr importanța" (*Prefață la Coup de dés*).

Vom înțelege poate mai bine de ce Freud compară mai curînd elaborarea visului cu o scriere decît cu un limbaj, cu o scriere hieroglifică decît cu o scriere fonetică.³⁰ Și, de asemenea, de ce Saussure spune că limba „nu este o funcție a subiectului vorbitor" (p. 30). Propoziții care trebuie înțelese, cu sau fără complicitatea autorilor lor, dincolo de simplele *răsturnări* ale unei metafizici a prezenței sau a subiectivității conștiente. În orice sens înțelegem subiectul, constituindu-l și dislocîndu-l în același timp, scrierea este altceva decît el. Ea nu va putea fi niciodată concepută în limitele categoriei acestuia ; oricum am modifica-o, atribuindu-i conștiință sau inconștiență, scrierea va trimite, de-a lungul întregii sale istorii, la substanțialitatea unei prezențe impasibile la accidente sau la identitatea propriului în prezența raportului cu sine. Și se știe că această istorie nu s-a apropiat de granițele metafizicii. Determinarea unui X ca subiect nu este

³⁰ Am încercat din acest punct de vedere o lectură a lui Freud (*Freud et la scène de l'écriture*, în *L'écriture et la différence*). Ea pune în evidență legătura dintre conceptul de urmă și structura acelei „întîzieri" despre care vorbeam mai sus.

niciodată o operație de pură convenție, nu este niciodată un gest indiferent pentru scriere.

Or, spațierea ca scriere este devenirea-absență și devenirea-inconștientă a subiectului. Prin mișcarea sa în derivă emanciparea semnului constituie în schimb dorința prezenței. Această devenire — sau derivă — nu îl implică pe subiectul care ar alege-o sau s-ar lăsa în mod pasiv antrenat de ea. Ca raport al subiectului cu moartea sa, această devenire este însăși întemeierea subiectivității. La toate nivelurile de organizare a vieții, adică a *economiei morții*. Orice grafem este de esență testamentară.³¹ Iar absența originară a subiectului scrierii este și absența lucrului sau a referentului.

³¹ Multe sisteme mitologice dezvoltă această temă. Printre atâtea exemple, Thot, zeul egiptean al scrierii, evocat în *Phaidros*, inventatorul tehnicii viclene, analogul lui Hermes, exercita și funcții esențiale în ritul funerar. Uneori, el era cel ce trecea morții dincolo. Ținea socotelele înaintea judecății de apoi. Ocupa, de asemenea, funcția de secretar supleant care uzurpa poziția principală: a regelui, a tatălui, a soarelui, a ochiului lor. De exemplu: „De regulă, ochiul lui Horus a devenit ochiul lunar. Luna, ca și tot ce are legătură cu lumea astrală, i-a preocupat mult pe egipteni. După o legendă, luna ar fi fost creată de zeul-soare pentru a-l înlocui în timpul nopții: Thot a fost desemnat de Ra pentru a exercita această înaltă funcție de înlocuire. Un alt mit încerca să explice vicisitudinile lunii printr-o luptă periodică ai cărei protagoniști erau Horus și Seth! În timpul luptei, Seth i-a scos lui Horus un ochi, dar învins în final, a fost silit să i-l înapoieze; după alte versiuni, ochiul s-ar fi întors singur, sau ar fi fost readus de Thot. Oricare ar fi situația, Horus își regăsește cu bucurie ochiul și după ce îl purifică, îl pune la loc. Egiptenii au numit acest ochi *oudjat* „cel care este sănătos“. Dealtfel, rolul ochiului *oudjat* a fost considerabil în religia funerară, în legenda osiriană și în ceremonia ofrandei. Această legendă... a avut mai târziu o replică solară: se spune că stăpînul universal, la originea lumii, s-a trezit, din motive necunoscute, fără ochi. Atunci i-a însărcinat pe Shu și Tefnut să i-l aducă înapoi. Absența celor doi mesageri a fost atât de îndelungată încât Ra a fost obligat să-l înlocuiască pe infidel. Readus într-un târziu de Shu și Tefnut, ochiul s-a supărat foarte tare (a), văzînd că locul său a fost ocupat. Pentru a-l liniști, Ra l-a transformat în șarpe-uraeus și l-a așezat pe frunte ca simbol al puterii sale; în afară de asta, l-a însărcinat cu apărarea împotriva dușmanilor.” (a) Ochiul vărsă lacrimi (*remyt*), din care s-au născut oamenii (*remet*); originea mitică a oamenilor se bazează, așa cum se poate vedea, pe un simplu joc de cuvinte (Jacques Vandier, *La religion égyptienne*, PUF, p. 39—40). Vom apropia acest mit al înlocuirii de istoria ochiului la Rousseau (cf. mai jos, p. 212).

În orizontalitatea spațierii, aceasta nefiind o altă dimensiune decît aceea despre care am vorbit pînă acum și care nu se opune așa cum suprafața se opune profunzimii, este inutil să mai spunem că spațierea întrerupe, cade și produce căderea în inconștient : inconștient care nu reprezintă nimic fără această cadență și înaintea acestei cezuri. Semnificația nu se formează astfel decît în spațiul acestei „différance” : al discontinuității și discreției, devierii și rezervei a ceea ce nu apare. Această frîntură a limbajului ca scriere, această discontinuitate s-a lovit la un moment dat în lingvistică de o prețioasă prejudecată *continuistă*. Renunțînd la aceasta, fonologia trebuie să renunțe și la orice distincție radicală între vorbire și scriere, să renunțe astfel nu la sine, la fonologie, ci la fonologism. Ne interesează foarte mult ce recunoaște Jakobson în această privință :

„Fluxul limbajului vorbit, continuu din punct de vedere fizic, a confruntat la origine teoria comunicării cu o situație «mult mai complicată» (Shannon și Weaver) decît era cazul pentru ansamblul finit de elemente discrete ale limbajului scris. Analiza lingvistică a reușit totuși să descompună discursul oral într-o serie finită de informații elementare. Aceste unități discrete, ultime, numite «trăsături distinctive» sînt grupate în «fascicule» simultane, numite *foneme* care, la rîndul lor, se înlanțuie pentru a forma secvențe. Astfel, deci, în limbaj, forma are o structură evident granulară și este susceptibilă de o descriere cuantică.³²

Frîntura marchează imposibilitatea unui semn, a unității unui semnificant și a unui semnificat, de a se produce în plenitudinea unui prezent și a unei prezențe absolute. De aceea nu există vorbire „plină”, fie că vrem să o restaurăm prin sau împotriva psihanalizei. Înainte de a ne gândi să reducem sau să restaurăm sensul vorbirii pline care se pretinde a fi adevărul, trebuie să punem problema sensului și a originii

³² *Linguistique et théorie de la communication* (op. cit., pp. 87—88)

* A se vedea Nota explicativă.

sale în diferență. Acesta este spațiul unei problematice a *urmei*.

De ce a *urmei*? Ce ne-a condus la alegerea acestui cuvânt? E o întrebare la care am început să răspundem. Dar atît întrebarea cît și răspunsul nostru sînt de așa natură încît domeniilor lor trebuie deplasate fără încetare. Dacă cuvintele și conceptele nu au sens decît în înlănțuiri de diferențe, limbajul și alegerea termenilor nu pot fi justificate decît în interiorul unei topici și al unei strategii istorice. Justificarea nu poate fi deci niciodată absolută și definitivă. Ea corespunde unei situații a forțelor și traduce un calcul istoric. Astfel, pe lîngă cele deja definite, un număr de date aparținînd discursului epocii ne-au impus progresiv această alegere. Cuvîntul *urmă* trebuie să facă prin el însuși referință la un anume număr de discursuri contemporane de forța cărora se cuvine să ținem seama, fără a le accepta însă în totalitate. Dar cuvîntul *urmă* stabilește cu acestea comunicarea ce ne pare a fi cea mai sigură și ne permite să facem un bilanț al analizelor care și-au demonstrat, în cazul acestora, eficacitatea. Astfel, apropiem conceptul de *urmă* de cel care polarizează ultimele scrieri ale lui E. Levinas și critica sa asupra ontologiei³³: raport cu ileitatea și alteritatea unui trecut care nu a fost și nu poate fi niciodată trăit în forma, originară sau modificată, a prezenței. Acor-dată aici, și nu în gîndirea lui Levinas, cu o intenție heideggeriană, această noțiune semnifică, uneori dincolo de discursul heideggerian, perturbarea unei ontologii care a determinat, în cea mai intimă evoluție a sa, sensul ființei ca prezență și sensul limbajului drept continuitate plină a vorbirii. Ultima intenție a acestui eseu ar fi deci de a prezenta ca enigmatic ceea ce credem că înțelegem sub numele de proximitate, de imediatitate, de prezență (apropiatul, propriul și acel pre- al prezenței). Această deconstruire a prezenței o presupune pe cea a conștiinței, deci și pe cea ireductibilă de urmă (Spur), așa cum apare ea în discursul nietzschean, ca

³³ Cf. în special *La trace de l'autre* în *Tijdschrift voor filosofie*, sept. 1963 și eseuul nostru, *Violence et métaphysique sur la pensée d'E. Levinas*, în *L'écriture et la différence*.

și în discursul freudian. În sfârșit, în toate domeniile științifice, și în special în cel al biologiei, această noțiune pare astăzi dominantă și ireductibilă.

Dacă urma, arhi-fenomen al „memoriei”, care trebuie concepută înaintea opoziției dintre natură și cultură, animalitate și umanitate etc., aparține dinamicii înseși a semnificației, aceasta este *apriori* scrisă, indiferent dacă este înscrisă sau nu, sub o formă sau alta, într-un element „sensibil” și „spațial” care este numit „exterior”. Arhi-scriere, primă posibilitate a vorbirii, apoi a „grafiei” în sens restrâns, origine a „uzurpării” denunțate de la Platon la Saussure, această urmă este deschiderea primului exterior în general, enigmaticul raport a ceea ce e viu cu „altul” său și al unei interiorități cu o exterioritate : spațierea. Exterioritatea, exterior „spațial” și „obiectiv” pe care credem că îl cunoaștem ca pe cel mai familiar lucru din lume, ca pe însăși familiaritatea, nu va apare fără acea *grammă*, fără acea „*différance*” ca temporalizare, fără non-prezența „altului” înscrisă în sensul prezentului, fără raportul cu moartea ca structură concretă a prezentului viu. Metafora va fi interzisă. Prezența-absență a urmei, ceea ce nu ar trebui numit nici măcar ambiguitatea sa, ci jocul său (căci cuvântul „ambiguitate” implică logica prezenței, chiar atunci când începe să i se mai supună), poartă în sine problemele literii și spiritului, ale corpului și ale sufletului și ale tuturor aspectelor a căror afinitate primară am menționat-o. Toate dualismele, toate teoriile imortalității sufletului sau spiritului, ca și monismele, spiritualiste sau materialiste, dialectice sau vulgare constituie tema unică a unei metafizici a cărei întreagă istorie a trebuit să tindă spre reducția urmei. Subordonarea urmei față de prezența plină rezumată în logos, „coborârea rangului” scrierii față de un „cuvânt vorbit” care își visează plenitudinea, acestea sînt gesturile cerute de o onto-teologie care fixează sensul arheologic și escatologic al ființei ca prezență, ca „*parousia*”, ca viață fără acea „*différance*” : alt nume al morții, istorică metonimie în care numele lui Dumnezeu inhibă moartea. De aceea, dacă această mișcare debutează sub forma platonismului, ea se desăvârșește în momentul metafizicii

infinetiste. Numai ființa infinită poate reduce diferența în prezență. În acest sens, numele de Dumnezeu, cel puțin așa cum se pronunță el în raționalismele clasice, este numele indiferenței înseși. Numai infinitul pozitiv poate suspenda urma, o poate „sublima” (s-a propus recent să se traducă *Aufhebung*-ul hegelian prin sublimare; traducerea are o valoare ca traducere, dar această apropiere ne interesează aici). Nu trebuie deci să vorbim despre „prejudecată teologică”, prezentă uneori atunci cînd este vorba de plenitudinea logosului: logosul ca sublimare a urmei este *teologic*. Teologiile infinitiste sînt întotdeauna logocentrisme, indiferent dacă sînt sau nu creaționisme. Spinoza însuși spunea despre „înțelegere” — sau logos — că este modul infinit *imediat* al substanței divine, numind-o chiar, în *Court Traité* (*Scurt tratat*), fiul său etern. Acestei epoci care „moare” odată cu Hegel, cu o teologie a conceptului absolut ca logos, îi aparțin toate conceptele non-critice acreditate de lingvistică, cel puțin în măsura în care ea trebuie să confirme — și cum s-ar putea sustrage o știință de la aceasta? — decretul saussurian care decupează „sistemul intern al limbii”.

Tocmai aceste concepte au permis excluderea scrierii: imagine sau reprezentare, sensibil și inteligibil, natură și cultură, natură și tehnică etc. Ele sînt solidare cu întreaga conceptualitate metafizică și în special cu o determinare naturalistă, obiectivistă și derivată a diferenței între exterioritate și interioritate.

Sînt solidare în special cu un „concept vulgar al timpului”. Împrumutăm această expresie de la Heidegger. Ea desemnează, la sfîrșitul lucrării *Sein und Zeit*, un concept al timpului gîndit plecînd de la mișcarea spațială sau de la acel „acum”, și care domină întreaga filosofie, de la *Fizica* lui Aristotel la *Logica* lui Hegel.³⁴ Acest concept care determină întreaga ontologie clasică nu s-a născut dintr-o eroare filosofică sau dintr-o slăbiciune teoretică. El este interior totalității istoriei Occidentului, legăturii metafizicii sale cu tehnica. Și îl vom vedea mai departe comunicînd cu linearita-

³⁴ Ne permitem să facem aici o trimitere la un eseu în curs de apariție, *Ousia et Gramme*, note sur une note de *Sein und Zeit*.

tea scrierii și cu conceptul linearist al vorbirii. Acest linearism este fără îndoială inseparabil de fonologism: el poate înălța vocea tocmai în măsura în care scrierea lineară poate părea că i se supune. Întreaga teorie saussuriană a „linearității semnificantului” ar putea fi interpretată din acest punct de vedere.

„Semnificanții acustici dispun doar de linia timpului; elementele lor se prezintă unele după altele; ele formează un șir. Acest caracter apare de îndată ce sînt reprezentați prin scriere...” „Semnificantul, fiind de natură auditivă, se desfășoară numai în timp și are caracteristicile pe care le împrumută de la aceasta: a) reprezintă o întindere și b) această întindere este măsurabilă într-o singură dimensiune: o linie.”³⁵

În acest punct, Jakobson se desparte în mod decisiv de Saussure, substituind omogenității liniei structura portativului muzical, „acordul în muzică”.³⁶ Nu se pune aici în discuție afirmarea de către Saussure a esenței temporale a discursului, ci conceptul de timp care permite această afirmație și această analiză: timp conceput ca succesivitate lineară, ca o „consecutivitate”. Acest model funcționează singur și peste tot în *Curs*, dar Saussure pare mai puțin sigur de el în *Anagrammes*. Sau, în orice caz, valoarea sa îi pare problematică și un prețios paragraf dezvoltă o problemă neterminată.

„Faptul că elementele care alcătuiesc un cuvînt își urmează unul altuia reprezintă un adevăr care, în lingvistică, nu ar mai trebui considerat ca un lucru fără interes datorită evidenței sale, ci care, dimpotrivă, oferă dinainte principiul central al oricărei reflecții utile asupra cuvintelor. Într-un domeniu deosebit de special, așa cum este cel pe care îl abordăm, o problemă ca aceea a consecutivității sau non-consecutivității poate

³⁵ p. 103. A se vedea de asemenea tot ceea ce privește „timpul omogen”, p. 64 și urm.

³⁶ *Op. cit.*, p. 165. Cf. de asemenea articolul din *Diogène* deja citat.

fi întotdeauna pusă în virtutea legii fundamentale a cuvîntului uman în general.“³⁷

Acest concept linearist al timpului marchează una din cele mai profunde aderențe ale conceptului modern de semn la istoria sa. Căci, la limită, conceptul însuși de semn, precum și distincția, oricît de marcată ar fi ea, între fața semnificantă și fața semnificată, rămîn angajate în istoria ontologiei clasice. Paralelismul, corespondența fețelor sau planurilor nu aduc nici o modificare. Tocmai faptul că această distincție, apărută mai întîi în logica stoică, a fost necesară coerenței unei tematici scolastice dominată de teologia infinitistă, ne împiedică să considerăm drept contingentă sau comoditate împrumutul la care este supusă astăzi. Motivele pe care le-am sugerat la început apar probabil mai clare acum. *Signatum*-ul trimitea întotdeauna ca la un referent al său, la un *res*, la o ființare creată sau, în orice caz, mai întîi gîndită și spusă, care poate fi gîndită și spusă prezentului etern în logosul divin și în special în suflul său. Dacă avea legătură cu cuvîntul unui spirit finit (creat sau nu; în orice caz al unei ființări intra-cosmice), prin *intermediul* unui *signans*, *signatum*-ul avea o legătură *imediată* cu logosul divin care îl gîndea în prezență și pentru care nu reprezenta o urmă. Iar pentru lingvistica modernă, dacă semnificantul este urmă, semnificatul este un sens care poate fi gîndit în principiu în prezența plină a unei conștiințe intuitive. Fața semnificată, în măsura în care o deosebim încă de la origini, de fața semnificantă, nu este considerată ca o urmă: de drept, ea nu are nevoie de semnificant pentru a fi ceea ce este. Problema raporturilor dintre lingvistică și semantică trebuie pusă tocmai în profunzimea acestei afirmații. Atunci referința la sensul unui semnificat care poate fi gîndit și care este posibil în afara oricărui semnificant, rămîne dependen-

³⁷ *Mercure de France*, fev. 1964, p. 254. Prezentînd acest text, J. Starobinski evocă modelul muzical și conchide: „Această lectură se desfășoară după un alt *tempo* (și într-un alt timp): la limită, se iese din timpul «consecutivității» proprii limbajului obișnuit”. S-ar putea spune fără îndoială, *propriu conceptului obișnuit* al timpului și limbajului.

tă de onto-teo-teleologia pe care am ecovat-o mai sus. Va trebui deci să deconstruim ideea de semn printr-o meditație asupra scrierii care s-ar confunda, așa cum ar și trebui de fapt, cu o *solicitare* a onto-teologiei, pe care ar repeta-o fidel în *totalitatea* sa și i-ar *zdruncina* cele mai sigure evidențe.³⁸ Ajungem în mod necesar la această situație de îndată ce urma afectează totalitatea semnului, sub cele două fețe ale sale. Semnificatul ca urmă, în mod esențial și de la origine (nu numai pentru un spirit finit și creat), ca *întotdeauna, deja în postură de semnificant* — aceasta este propunerea în aparență inocentă, în sensul căreia metafizica logosului, a prezenței și conștiinței trebuie să reflecte scrierea ca proprie moarte și resursă.

³⁸ Motivul pentru care am decis să demonstrăm necesitatea acestei „deconstruiri”, privilegiind referințele saussuriene, se datorează nu numai faptului că Saussure domină încă lingvistica și semiologia contemporană, ci pentru că ni se pare că se situează la limite: în același timp, în metafizica ce trebuie deconstruită și dincolo de conceptul de semn (semnificant/semnificat) de care încă se mai folosește. Dar o idee mai exactă despre scrupulele și ezitățile interminabile pe care și le face, în special când este vorba de diferența dintre cele două „fețe” ale semnului și despre „arbitrar”, ne-o putem face citind R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale*, 1957, p. 190 și urm. Să notăm în trecere faptul că nu este exclus ca literalitatea *Cursului*, la care am fost nevoiți să ne referim, să apară într-o zi foarte suspectă în lumina textelor inedite care vor fi publicate. Ne gândim în special la *Anagrammes*. Până în ce punct Saussure este responsabil de *Curs*, așa cum a fost el redactat și oferit spre lectură după moartea sa? Întrebarea nu e nouă. Mai este oare necesar să precizăm că, *cel puțin aici*, nu-i putem acorda nici o relevanță? Exceptând cazul în care natura proiectului nostru a fost total greșit înțeleasă, este evident faptul că, interesându-ne puțin de *însăși* gândirea lui Ferdinand de Saussure *însuși*, am acordat atenție unui *text* a cărui literalitate a jucat rolul pe care îl știm cu toții începând cu 1915, funcționând într-un sistem de lecturi, de influențe, de ignorări, de împrumuturi, de respingeri etc. Ne-a interesat astfel ceea ce s-a putut citi — și de asemenea ceea ce nu s-a putut citi — sub titlul *Cours de linguistique générale*, și am eliminat orice intenție ascunsă și „veritabilă” a lui Ferdinand de Saussure. Dacă s-ar descoperi că acest text a ocultat un altul — și vom avea de-a face întotdeauna doar cu texte — și că l-a ocultat într-un sens determinat, lectura pe care am propus-o noi nu ar fi, fie și numai din acest motiv, infirmată. Dimpotrivă. Această situație a fost dealtfel prevăzută de editorii *Cursului*, la sfârșitul primei lor Prefețe.

Roland Barthes

IMAGINAREA SEMNULUI *

Orice semn include sau implică trei relații. Mai întâi o relație interioară, aceea care leagă semnificantul de semnificat; apoi două relații exterioare: prima este virtuală și leagă semnul cu o rezervă specifică de alte semne, de care este detașat pentru a fi inserat în discurs; a doua este actuală și leagă semnul de celelalte semne ale enunțului care îl preced sau cărora le urmează. Primul tip de relație apare clar în ceea ce numim în mod obișnuit un *simbol*; de exemplu, crucea „simbolizează” creștinismul; zidul Federațiilor „simbolizează” Comuna; roșul „simbolizează” interdicția de trecere; vom numi deci această primă relație, *relație simbolică*, deși o găsim nu numai în simboluri ci și în semne (care sînt, vulgarizînd puțin, simboluri pur convenționale). Al doilea tip de relații implică existența pentru fiecare semn a unei rezerve sau „memorii” organizate de forme și de care se distinge prin cea mai mică diferență necesară și suficientă pentru a opera o schimbare de sens; în „lupum”, elementul *-um* (care este un semn, și mai precis un morfem) nu-și dezvăluie sensul de acuzativ decît în măsura în care se opune restului (virtual) al declinării (*us-*, *i-*, *o-* etc.); roșul nu semnifică interdicția decît în măsura în care se opune *sistematic* verdelui sau galbenului (este de la sine înțeles că, dacă nu ar exista o altă culoare decît roșul, el s-ar opune totuși unei absențe a culorii); acest plan al relației este al sistemului, numit uneori paradigmă; vom numi deci acest al doilea tip de relație, *relație paradigmatică*. În funcție de al treilea tip de relație, semnul nu mai apare raportat la „frații” săi (virtuali), ci la „vecinii” săi (actuali); în *homo homini lupus*, *lupus* întreține unele raporturi cu *homo* și *homini*; în îmbrăcăminte, elementele unei ținute sînt combinate după anumite reguli: a îmbrăca un sweater și o vestă de piele înseamnă a crea între cele două piese de îmbrăcăminte o aso-

* Text tradus din volumul *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris, 1964. ris, 1964.

ciație trecătoare dar semnificantă, analogă celei care unește cuvintele unei fraze ; acest plan de asociere este planul sintagmei și vom numi deci a treia relație, *relație sintagmatică*.

Or, se pare că, interesați fiind de fenomenul semnificant (și acest interes poate veni din zone foarte diferite), sîntem în mod necesar conduși spre centrarea acestui interes asupra uneia din cele trei relații, mai mult decît asupra celorlalte două ; uneori „vedem” semnul sub aspectul său simbolic, alteori, sub aspectul său sistematic sau sub cel sintagmatic ; aceasta se poate întîmpla doar prin simpla ignorare a relațiilor vecine : simbolismul a nesocotit multă vreme relațiile formale ale semnului ; dar chiar atunci cînd cele trei relații au fost reperate (în lingvistică, de exemplu), fiecare individ (sau fiecare școală) tinde să-și întemeieze analiza doar pe una din dimensiunile semnului : în acest caz, *una* din viziuni copleșește ansamblul fenomenului semnificant, astfel încît se poate vorbi, se pare, de *conștiințe* semiologice diferite (este vorba, bineînțeles, de conștiința celui care analizează și nu de conștiința celui care folosește semnul). Or, pe de-o parte, alegerea unei relații dominante implică de fiecare dată o anumită ideologie ; iar pe de altă parte, s-ar putea spune că fiecărei conștiințe a semnului (simbolică, paradigmatică și sintagmatică) sau cel puțin primei, pe de-o parte, și celorlalte două, pe de altă parte, le corespunde un anumit moment al reflecției, fie ea individuală sau colectivă ; structuralismul, în speță, poate fi definit istoric ca trecerea de la conștiința simbolică la conștiința paradigmatică ; există o istorie a semnului care este istoria „conștiințelor” sale.

Conștiința simbolică vede semnul în dimensiunea sa profundă, s-ar putea chiar spune, geologică, deoarece, pentru ea, etajarea semnificatului și a semnificantului constituie simbolul ; există o conștiință a unui raport vertical între cruce și creștinism : creștinismul este *sub* cruce ca o masă profundă de credințe, valori și practici, mai mult sau mai puțin disciplinată la nivelul formei sale. Verticalitatea raportului are două consecințe : pe de o parte, relația verticală tinde să

pară solitară ; simbolul pare a sta *drept* în lume și chiar atunci cînd afirmăm că proliferază, o face ca o „pădure“, adică sub forma unei juxtapuneri anarhice de relații profunde care nu ar comunica, dacă putem spune astfel, decît prin rădăcini (semnificați) ; iar pe de altă parte, această relație verticală apare în mod necesar ca o relație analogică : forma *seamănă* (mai mult sau mai puțin, dar întotdeauna într-o oarecare măsură) cu conținutul, ca și cum ar fi de fapt produsă de el, în așa fel încît conștiința simbolică acoperă uneori un determinism nerezolvat ; există, deci, un important privilegiu al asemănării (chiar atunci cînd se subliniază caracterul neadecvat al semnului). Conștiința simbolică a dominat sociologia simbolurilor și, bineînțeles, o parte a psihanalizei care se constituia atunci, deși însuși Freud a recunoscut caracterul inexplicabil (non-analogic) al unor simboluri ; sîntem de fapt în epoca în care domnește cuvîntul *simbol* ; în toată această perioadă, simbolul dispune de un prestigiu mitic, cel al „bogăției“ ; simbolul este bogat, de aceea, se spune, el nu poate fi redus la un „simplu semn“ (astăzi, ne putem îndoi de „simplitatea“ semnului) : forma este aici continuu copleșită de forța și mișcarea conținutului ; de fapt, pentru conștiința simbolică, simbolul este mai puțin o formă (codificată) de comunicare și mai mult un instrument (afectiv) de participare. Astăzi, cuvîntul *simbol* a cam îmbătrînit ; el este adesea înlocuit prin *semn* sau *semnificație*. Această alunecare terminologică traduce o anumită fărîmîtare a conștiinței simbolice, în special în ceea ce privește caracterul analogic al semnificantului și al semnificatului ; dar conștiința simbolică rămîne totuși tipică atîta timp cît privirea analitică nu se apleacă (fie că le ignoră, fie că le contestă) asupra raporturilor formale dintre semne, căci ea este în primul rînd refuz al formei ; în cadrul semnului, această conștiință acordă atenție doar semnificatului ; semnificantul nu este niciodată pentru ea decît un determinat.

De îndată ce formele a două semne sînt comparate, sau cel puțin percepute comparativ, asistăm la apariția unei anume conștiințe paradigmatică ; și aceasta chiar la nivelul simbo-

lului clasic care se sustrage cel mai puțin semnelor; dacă avem ocazia să percepem variația celor două forme simbolice, celelalte dimensiuni ale semnului se dezvăluie imediat; acesta este, de exemplu, cazul opoziției dintre *Crucea-Roșie* și *Semiluna-Roșie*. Pe de o parte, *Cruce* și *Semilună* încetează de a mai întreține o relație solidară cu semnificatul lor respectiv (creștinism și islamism), cuprinse cum sînt într-o sintagmă stereotipă; iar, pe de altă parte, formează între ele un joc de termeni distinctivi în care fiecare corespunde unui semnificat diferit: așa se naște paradigma. Conștiința paradigmatică definește deci sensul nu ca o simplă întîlnire a unui semnificant și a unui semnificat ci, după frumoasa expresie a lui Merleau-Ponty, ca o adevărată „modulare de coexistență”; ea substituie relației bilaterale a conștiinței simbolice (chiar dacă această relație este multiplicată) o relație (cel puțin) cvadrilaterală sau, mai exact, omologică. Conștiința paradigmatică i-a permis lui Cl. Lévi-Strauss (printre alte rezultate) să reînnoiască problema totemică: în timp ce conștiința simbolică urmărește zadarnic caracterele „pline”, mai mult sau mai puțin analogice, care leagă un semnificant (totemul) de un semnificat (clanul), conștiința paradigmatică stabilește o omologie (expresia este a lui Cl. Lévi-Strauss) între raportul dintre două toteme și cel dintre două clanuri (nu discutăm aici problema caracterului binar al paradigmei). Bineînțeles, oprindu-ne doar asupra rolului demonstrativ al semnificatului (el desemnează semnificantul și permite reperearea termenilor opoziției), conștiința paradigmatică tinde să-l golească: dar ea nu golește totuși semnificația. Conștiința paradigmatică a permis (sau exprimat), fără îndoială, dezvoltarea extraordinară a fonologiei, știința a paradigmeilor exemplare (*marcat/non marcat*): ea stabilește, prin opera lui Cl. Lévi-Strauss, pragul structuralist.

Conștiința sintagmatică este o conștiință a raporturilor care leagă semnele între ele la nivelul discursului însuși, adică, mai presus de orice, a constrîngerilor, toleranțelor și libertăților de asociere ale semnului. Această conștiință a marcat lucrările lingvistice ale școlii din Yale și, în afara

lingvisticii, cercetările școlii formaliste ruse, în special cele ale lui Propp în domeniul basmului slav (fapt pentru care ne putem aștepta ca ea să permită într-o zi analiza marilor „povestiri” contemporane, de la faptul divers la romanul popular). Dar aceasta nu este, fără îndoială, unica orientare a conștiinței sintagmatice ; dintre cele trei conștiințe, ea este cu siguranță cea care renunță cel mai ușor la semnificat : este mai mult o conștiință structurală decât una semantică ; de aceea se apropie cel mai mult de practică și permite cel mai bine imaginarea unor ansambluri operaționale, a unor dispatchings-uri și clasamente complexe ; conștiința paradigmatică a permis întoarcerea fecundă de la decimalism la binarism ; dar conștiința sintagmatică permite într-adevăr conceperea „programelor” cibernetice, tot așa cum le-a permis lui Propp și Lévi-Strauss să reconstruiască „seriile” mitice.

Poate că într-o zi se va relua descrierea acestor conștiințe semantice și se va încerca încadrarea lor într-o istorie ; poate că într-o zi se va putea face semiologia semiologilor, analiza structurală a structuraliștilor. De data aceasta am vrea doar să spunem că există probabil o adevărată imagine a semnului ; semnul nu este numai obiectul unei cunoașteri particulare, ci și obiectul unei *viziuni*, analogă celei a sferelor celeste din Visul lui Scipion, sau apropiată de reprezentările moleculare ale chimiștilor ; semiologul vede semnul mișcându-se în câmpul semnificației, îi desemnează valențele și le trasează configurația ; semnul este pentru el o idee sensibilă. Ar trebui deci să presupunem o extindere a celor trei tipuri de conștiințe (încă destul de tehnice) despre care a fost vorba, spre tipuri de imagineare mult mai largi pe care le-am putea găsi activate nu numai în semn, ci și în alte obiecte.

Conștiința simbolică implică o imagineare a profunzimii ; ea trăiește lumea ca raport al unei forme superficiale și al unui *Abgrund* multiform, masiv, puternic, iar imaginea se dinamizează : raportul formei și conținutului este fără înce-

tare propulsat de timp (istorie), iar suprastructura invadată de infrastructură, fără a putea surprinde vreodată structura însăși. Conștiința paradigmatică, dimpotrivă, este o imagine formală ; ea vede semnificantul alăturat, lateral, unor semnificanți virtuali de care este în același timp apropiat și distinct ; ea nu mai vede (sau vede mai puțin) semnul în profunzime, îl vede în *perspectiva sa* ; de aceea dinamica acestei viziuni este cea a unui apel ; semnul este *citat* în afara unei rezerve finite, ordonate, iar acest apel este actul suveran al semnificației ; imaginație de arpentor, de geometru, de proprietar al lumii care se simte aici în largul său, pentru că omul, pentru a semnifica, nu are decît să aleagă din ceea ce îi este prezentat deja ca pre-structurat, fie de către intelect (în ipoteza binaristă), fie de către finitudinea materială a formelor. Imaginarea sintagmatică nu mai vede (sau vede mai puțin) semnul în perspectivă, ea îl *prevede* în extensiunea sa : legăturile sale anterioare sau care vor urma, punctele pe care le aruncă spre alte semne ; este vorba de o imagine „stematică“, cea a lanțului sau a rețelei ; astfel, dinamica imaginii apare aici ca o dinamică a *înlănțuirii* elementelor mobile, substitutive, a căror combinare produce sens, sau în general, un obiect nou ; este vorba deci de o imagine productivă sau funcțională (cuvîntul este din fericire ambiguu pentru că trimite în același timp la ideea unei relații variabile și la cea a unei întrebuintări).

Acestea sînt (poate) cele trei moduri de imagine a semnului. Fiecăruia dintre ele îi putem fără îndoială corela un număr de creații din cele mai diverse domenii, căci astăzi, nici o creație nu există în afara sensului. Pentru a rămîne în domeniul creației intelectuale (recente), printre operele imaginării profunde (simbolice), am putea cita critica biografică sau istorică, sociologia „viziunilor“, romanul realist sau introspectiv și, în general, artele și limbajele „expresive“ postulînd un semnificat suveran, extras fie dintr-o interioritate, fie dintr-o poveste. Imaginarea formală (sau paradigmatică) presupune centrarea atenției asupra *variației* cîtorva elemente recurente ; vom corela deci acestui tip de imagi-

nare visul și povestirile onirice, operele prin excelență tematică și cele a căror estetică implică jocul unor comutări (romanele lui Robbe-Grillet, de exemplu). Imaginarea funcțională (sau sintagmatică) alimentează toate operele al căror proces de fabricație constituie, prin înlănțuirea elementelor discontinue și mobile, spectacolul însuși : poezia, teatrul epic, muzica serială și compozițiile structurale, de la Mondrian la Butor.

1962, *Arguments*.

Jean Ricardou

LITERATURA : O CRITICĂ *

Situația de principiu este întotdeauna aceeași, definind funcția pe care sistemul trebuie să o asigure pretutindeni.

Bataille

Partizanii unei literaturi retrograde învinuiesc uneori lucrările moderne, dar aproape întotdeauna indirect, contestându-le orice impact critic. Pornind de la cele două atitudini cardinale ale limbajului, se încearcă impunerea unei ciudate alternative.

Binele : prin funcția sa direct instrumentală, limbajul, se știe, permite *exprimarea* unei experiențe sau a unei doctrine, *reprezentarea* diverselor aspecte ale lumii. Bazându-se pe ceea ce are de spus, limbajul ar permite, alături de cele mai fecunde dezvoltări literare, și singura atitudine cu adevărat eficace.

Răul : dar limbajul este și un material care poate fi obiectul unei munci de organizare și transformare. Departate de a vehicula un sens deja stabilit, este vorba în acest caz de *producerea* sensului. Această activitate rău înțeleasă este condamnată în pripă ca joc steril cu cuvintele, incapabil de cea mai neînsemnată acțiune reală.

Nu există nici o îndoială că adepții acestei prejudecăți au fost în mod deosebit încurajați de unele aspecte ale doctrinei pe care Jean-Paul Sartre a dezvoltat-o, după război, în *Situations II* (*Situații II*). Analizând unele poziții sartriene, vom evidenția câteva aspecte productive ale romanescului modern. Vom preciza apoi unele din posibilitățile critice ale literaturii ca atare.

* Text tradus din volumul *Pour une théorie du nouveau roman*, Ed. du Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1971.

I. PRODUCEREA

A. Poezie/proză

Ne amintim de criteriul propus în capitolul *Qu'est-ee qu'écrire (Ce înseamnă a scrie)*.

„Proza este utilitară prin esență și voi defini fără nici o ezitare prozatorul ca un om care se SERVEȘTE de cuvinte (...) [Poezia] nu se servește de ele în același fel; și chiar nu se SERVEȘTE defel; aş spune mai degrabă că le servește. Poeții sînt oameni care refuză să folosească limbajul.“¹

Operația pe care o permite o asemenea delimitare este simplă. Opusă astfel poeziei, orice proză va fi condamnată imediatului utilitar: domeniul romanului este anexat de către limbajul instrumental. Dar demonstrația nu este lipsită de surprize. Cînd vrea să arate felul în care poetul consideră cuvintele, Sartre recurge la următorul exemplu:

„Florența este oraș și floare și femeie, este oraș-floare și oraș-femeie și fată-floare, deopotrivă. Iar straniul obiect care apare astfel are lichiditatea FLUVIULUI, dulcea ardoare roșietică a aurului și, în sfîrșit, se dăruiește cu DECENȚĂ și își prelungește la nesfîrșit, prin înmuierarea continuă a lui E mut, deschiderea sa plină de precauții.“

Și oricît de puțin ne-am opri asupra lui, este evident că acest pasaj nu are nici o legătură cu un poem, ci cu o proză romanească celebră: *À la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut).

¹ În citate, majusculile vor semnala cuvintele subliniate de autor, iar cursivele, cuvintele subliniate de noi. (n.a.).

regulile lecturii nu sînt cele ale literei, ci cele ale aluziei : sînt reguli lingvistice, nu filologice.¹

Filologia are într-adevăr drept sarcină fixarea sensului literal al unui enunț, dar nu are nici o putere asupra sensurilor secunde. Dimpotrivă, lingvistica acționează, nu pentru a reduce ambiguitățile limbajului, ci pentru a le înțelege și, dacă putem spune, pentru a le *institui*. Ceea ce poezii cunosc de mult timp sub numele de *sugestie* sau *evocare*, lingvistul încearcă acum să abordeze, dînd un statut științific ezitărilor sensului. R. Jakobson a insistat asupra ambiguității constitutive a mesajului poetic (literar) ; aceasta înseamnă că ambiguitatea nu mai ține de o perspectivă estetică asupra „libertăților” interpretării, și cu atît mai puțin de o cenzură morală asupra riscurilor sale, ci că poate fi formulată în termenii unui cod : limba simbolică a operelor literare este *prin însăși structura sa* o limbă plurală al cărei cod estet alcătuit în așa fel încît orice cuvînt (orice operă) generat de el are sensuri multiple. Această predispoziție există deja în limba propriu-zisă ce comportă mai multe incertitudini decît se recunoaște, fapt care începe să-l preocupe pe lingvist². Și totuși, ambiguitățile limbajului practic nu reprezintă nimic față de cele ale limbajului literar. Primele sînt, într-adevăr, reductibile prin *situația* în care apar : ceva în afara celei mai ambigue fraze, un context, un gest, o amintire ne spune cum trebuie să o înțelegem, dacă vrem să utilizăm *practic* informația pe care este chemată să ne-o transmită : contingența face clar sensul.

ducerea gîndirii sale ar suprima literatorul care s-ar numi, din această pricină, monsieur Tout le Monde” (citată de J. P. Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 576).

¹ Recent și în repetate rînduri s-a reproșat noii critici că ar contraria sarcina educatorului, care este în esență, pare-se, aceea de a *învăța cititul*. Vechea retorică își avea ambiția de a *învăța scrisul* ; ea dădea reguli de creație (de imitație) și nu de receptare. Putem, într-adevăr, să ne întrebăm dacă nu sărăcim lectura izolîndu-i astfel regulile. A citi bine înseamnă, virtual, a scrie bine, adică, a scrie conform simbolului.

² Cf. A. J. Greimas, *Cours de Sémantique*, în special capitolul VI asupra Izotopiei discursului (Curs apărut la École normale supérieure de Saint-Cloud, 1964).

Nimic asemănător în cazul operei: opera este pentru noi fără contingentă, și aceasta o definește, poate, cel mai bine; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nici o situație, nici o viață practică nu este acolo pentru a ne comunica sensul pe care trebuie să i-l dăm; ea are întotdeauna ceva citațional: ambiguitatea îi este în întregime pură; oricât de prolixă ar fi, are întotdeauna ceva din concizia pythică, cuvinte conforme unui prim cod (Pythia nu divaga), și totuși deschisă mai multor sensuri pentru că aceste cuvinte erau pronunțate în afara oricărei situații — dacă nu în chiar situația de ambiguitate: opera este întotdeauna într-o situație profetică. Bineînțeles, adăugând situația mea lecturii pe care o fac unei opere, pot să-i reduc ambiguitatea (și așa se întâmplă de obicei); dar această situație, schimbătoare, compune opera, nu o regăsește: opera nu poate protesta împotriva sensului pe care i-l dau, din moment ce mă supun eu însumi constrîngerilor codului simbolic care o fondează, adică din moment ce accept să-mi înscriu lectura în spațiul simbolurilor; dar ea nu poate nici să autentifice acest sens, căci codul secund al operei este limitativ, nu prescriptiv: el trasează volume de sens, nu linii; fondează ambiguități, și nu un sens.

Retrasă din orice situație, opera se oferă tocmai prin aceasta, explorării: în fața celui care o scrie sau o citește, ea devine o întrebare pusă limbajului ale cărui fundamente le simțim, ale cărui limite le atingem. Opera devine astfel depozitarea unei imensne, neîncetate anchete asupra cuvintelor.¹ Am vrea întotdeauna ca simbolul să nu fie decît o caracteristică a imaginației. Dar simbolul are și o funcție critică, iar obiectul criticii sale este limbajul însuși. *Criticilor Rațiunii* pe care ni le-a dat filosofia, le-am putea eventual adăuga o *Critică a Limbajului* — acesta fiind literatura însăși.

Or, dacă e adevărat că opera deține, prin structură, un sens multiplu, ea trebuie să dea naștere la două discursuri

¹ Ancheta scriitorului asupra limbajului: această temă a fost propusă și tratată de Marthe Robert în legătură cu Kafka, (în *Kafka*, Gallimard, „Bibliothèque idéale”, 1960).

diferite : căci putem urmări aici, pe de-o parte, toate sensurile pe care le acoperă sau, ceea ce este același lucru, sensul vid care le suportă pe toate ; iar pe de altă parte, putem urmări doar unul din aceste sensuri. În orice caz, cele două discursuri nu trebuie să fie confundate, căci nu au nici același obiect, nici aceleași sancțiuni. Putem propune numele de *știință a literaturii* (sau a scriiturii) pentru acest discurs general al cărui obiect este, nu un anume sens, ci însăși pluralitatea sensurilor operei, și *critică literară* pentru celălalt discurs care își asumă în mod deschis, pe propriile-i riscuri, intenția de a da un sens particular operei. Această distincție nu este totuși suficientă. Pentru că acordarea sensului poate fi scrisă sau tăcută, vom separa *lectura* operei de *critica* sa : prima este imediată ; a doua este mediată printr-un limbaj intermediar care este scriitura criticului. *Știință, Critică, Lectură*, acestea sînt cele trei cuvinte pe care trebuie să le parcurgem pentru a împleni în jurul operei cununa sa de limbaj.

Știința literaturii

Avem o istorie a literaturii, dar nu avem o știință a literaturii, pentru că, fără îndoială, nu am reușit încă să recunoaștem pe deplin natura *obiectului* literar, care este un obiect scris. Din momentul în care admitem că opera este făcută din scriitură (și tragem de aici toate consecințele), o *anume* știință a literaturii devine posibilă. Obiectul său (dacă ea va exista într-o zi) nu va putea fi unul ce impune operei un sens, în numele căruia și-ar asuma dreptul de a le înlătura pe celelalte : s-ar compromite în această acțiune (așa cum a făcut-o pînă acum). Nu va putea fi o știință a conținuturilor (asupra cărora doar cea mai strictă știință istorică poate avea putere), ci o știință a *condițiilor* conținutului, adică a formelor : se va interesa de variațiile de sens generate și, dacă putem spune așa, *generabile* de opere ; ea nu va interpreta simbolurile, ci numai polivalența lor ; într-un cuvînt, obiectul său nu va mai fi suma sensurilor pline ale operei ci, dimpotrivă, sensul vid care le suportă pe toate.

Modelul său va fi, bineînțeles, lingvistic. Pus în fața imposibilității de a stăpîni toate frazele unei limbi, lingvistul acceptă să stabilească *un model ipotetic de descriere*, pe baza căruia să poată explica cum sînt generate frazele infinite ale unei limbi.¹ Oricare ar fi corectările pe care am fi siliți să le facem, nu există nici un motiv care să împiedice aplicarea unei astfel de metode la operele literaturii: aceste opere sînt ele însele asemănătoare unor imense „frazе”, derivate din limba generală a simbolurilor printr-un număr de transformări reglate sau, mai general, printr-o anume logică semnificantă care trebuie descrisă. Altfel spus, lingvistica poate da literaturii acest model generativ care este principiul oricărei științe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de niște reguli pentru a explica niște rezultate. Știința literaturii va avea deci drept obiect, nu motivarea faptului pentru care un sens trebuie acceptat, nici cea pentru care a fost acceptat (acest lucru, o dată mai mult, este treaba istoricului), ci cauza pentru care el este *acceptabil*, nu în funcție de regulile filologice ale literei, ci în funcție de regulile lingvistice ale simbolului. Regăsim aici, transpusă la scara unei științe a discursului, sarcina lingvisticii recente, aceea de a descrie *gramaticalitatea* frazelor, și nu semnificația lor. În același fel ne vom strădui să descriem *acceptabilitatea* operelor, și nu sensul lor. Nu vom clasa ansamblul sensurilor posibile ca pe o ordine imobilă, ci ca pe urmele unei imense dispuneri „operante” (pentru că ea permite alcătuirea operelor), extinsă de la autor la societate. Răspunzînd *facultății limbajului* postulată de Humboldt și Chomsky există, poate, în om o *facultate a literaturii*, o energie a cuvîntului care nu are nimic comun cu „geniul”, pentru că este alcătuită din reguli independente de autor și nu din inspirație sau voință personală. Nu imagini, idei sau versuri sînt șoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, marile forme vide care ne permit să vorbim și să operăm.

Sînt ușor de imaginat sacrificiile pe care o asemenea știință le implică privitor la ceea ce iubim sau credem

¹ Mă gîndesc aici, desigur, la lucrările lui N. Chomsky și la propunerile gramaticii transformaționale.

că iubim în literatură, cînd vorbim despre ea, și care este adesea *autorul*. Și totuși : cum ar putea vorbi știința despre *un* autor ? Știința literaturii nu poate decît să apropie opera literară, cu toate că aceasta este semnată de mit, care nu este semnat.¹ Sîntem în general înclinați să credem, cel puțin astăzi, că scriitorul poate să-și revendice sensul operei și să-l afirme drept legal ; de unde și întrebarea absurdă a criticului adresată scriitorului mort, vieții, urmelor intențiilor sale, pentru a ne asigura el însuși de ceea ce semnifică opera sa : vrem cu orice chip să facem să vorbească mortul sau substituții săi, timpul, genul, lexicul, pe scurt, *elementul contemporan* autorului, proprietar prin metonimie al dreptului scriitorului, transferat asupra creației sale. Chiar mai mult : ni se cere să așteptăm moartea scriitorului pentru a-l putea trata cu „obiectivitate” ; curioasă răsturnare : în momentul în care opera devine mitică, trebuie să o tratăm ca pe un fapt exact.

Moartea are o altă importanță : ea face ireală semnătura autorului și transformă opera în mit : adevărul anecdotelor se consumă degeaba pentru a întîlni adevărul simbolurilor.² Bunul simț popular o știe prea bine : nu mergem să vedem jucîndu-se „o operă de Racine”, ci „un Racine”, așa cum mergem să vedem „un Western”, ca și cum am lua după bunul nostru plac, pentru a ne hrăni, la un anumit interval de timp, puțin din substanța unui mare mit ; nu mergem să vedem *Fedra*, ci pe Berma în *Fedra*, ca și cum am citi Sofocle, Freud, Hölderlin și Kierkegaard în *Oedip* și *Antigona*. Și, de fapt, avem dreptate, pentru că refuzăm astfel ca moartea să copleșească viața, eliberăm opera de constrîngerile intenției, regăsim vibrația mitologică a sensurilor. Ștergînd semnătura scriitorului, moartea fondează adevărul

¹ „Mitul este un cuvînt ce pare să nu aibă emițător veritabil care să-i asume conținutul și să-i revendice sensul ; el este deci enigmatic” (L. Sebag, „Le Mythe : Code et Message”, *Temps modernes*, mars, 1965).

² „Doar moartea face ca judecata posterității asupra individului să fie mai dreaptă decît cea a contemporanilor. Nu te dezvălui decît după moarte...” (F. Kafka, *Préparatifs de noces à la campagne*, Gallimard, 1957, p. 366).

operei, care este enigmă. Fără îndoială, opera „civilizată” nu poate fi tratată ca un mit, în sensul etnologic al termenului; dar diferența ține mai puțin de semnătura mesajului decât de substanța sa: operele noastre sînt scrise, lucru care le impune constrîngerii de sens pe care mitul oral nu le-a putut cunoaște; ne așteaptă o mitologie a scriiturii care nu va avea drept obiect opere *determinate*, adică înscrise într-un proces de determinare a cărui origine ar fi o persoană (autorul), ci opere *străbătute* de marea scriitură mitică în care umanitatea își încearcă semnificațiile, adică dorințele.

Va trebui deci să acceptăm redistribuirea obiectelor științei literare. Autorul, opera nu sînt decât punctul de plecare al unei analize al cărei orizont este limbajul: nu poate exista o știință a lui Dante, Shakespeare sau Racine, ci doar o știință a discursului. Această știință va avea două mari domenii, în funcție de semnele de care se va ocupa; primul va cuprinde semnele inferioare frazei, cum sînt vechile figuri, fenomenele de conotație, „anomaliile semantice”¹ etc., pe scurt, toate trăsăturile limbajului literar în ansamblul său; cel de-al doilea va cuprinde semnele superioare frazei, părțile discursului din care se poate deduce o structură a povestirii, a mesajului poetic, a textului discursiv² etc. Unitățile mari și mici ale discursului sînt evident într-un raport de integrare (ca și fenomenele față de cuvinte și cuvintele față de frază), dar ele se constituie în niveluri independente de descriere. Abordat în acest fel, textul literar se va oferi unor

¹ Tz. Todorov, „Les anomalies sémantiques”, apărut în revista *Langages*.

² Analiza structurală a povestirii prilejuiește azi cercetări preliminare, care au loc la Centre d'Études des Communications de Masse de l'École pratique des Hautes Études, plecînd de la lucrările lui V. Propp și Cl. Lévi-Strauss. — În legătură cu mesajul poetic, a se vedea: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, cap. 11 și Nicolas Ruwet: „L'analyse structurale de la poésie” (*Linguistics* 2, dec. 1963) și „Analyse structurale d'un poème français”, (*Linguistics* 3, ian. 1964). Cf. de asemenea, Cl. Lévi-Strauss și R. Jakobson: „Les chats de Charles Baudelaire” (*l'Homme*, II, 1962, 2) și Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966).

analize *sigure*, dar este evident faptul că aceste analize vor lăsa neatins un enorm reziduu. Acest reziduu ar corespunde în suficientă măsură la ceea ce, astăzi, noi considerăm esențial în operă (geniul personal, arta, umanitatea), exceptînd cazul în care am manifesta interes și dragoste pentru adevărul miturilor.

Obiectivitatea cerută de această nouă știință a literaturii se va răsfrînge de asemenea nu asupra operei imediate (care ține de istoria literară sau de filologie), ci asupra inteligibilității sale. Așa cum fonologia, fără a refuza verificările experimentale ale foneticii, a fondat o nouă obiectivitate a sensului fonic (și nu numai cea a sunetului fizic), tot astfel există o obiectivitate a simbolului, diferită de cea necesară fondării literei. Obiectul produce constrîngerii de substanță, nu reguli de semnificare: „gramatica” operei nu este cea a idiomului în care este scrisă, iar obiectivitatea noii științe depinde de această a doua gramatică, nu de prima. Știința literaturii nu se va interesa de faptul că opera a existat, ci de faptul că a fost înțeleasă și că mai este încă: inteligibilul va fi izvorul „obiectivității” sale.

Va trebui deci să renunțăm la ideea că știința literaturii poate să ne ofere sensul care trebuie negreșit atribuit unei opere: ea nu *va da* și nu *va regăsi* nici un sens, ci va descrie în funcție de care logică anume sînt generate sensurile, într-un fel care poate fi *acceptat* de logica simbolică a oamenilor, tot așa cum frazele limbii franceze sînt *acceptate* de „sentimentul lingvistic” al francezilor. Rămîne un drum lung de parcurs pînă vom putea dispune de o lingvistică a discursului, adică de o veritabilă știință a literaturii, conformă naturii verbale a obiectului său. Căci dacă lingvistica poate să ne ajute, ea nu poate singură să rezolve toate problemele pe care le ridică aceste obiecte noi, adică părțile discursului și sensurile duble. Ca atare, ea va face apel la istorie, care îi va furniza durată, adesea imensă, a codurilor secunde (cum este cazul codului retoric) și la antropologie, care va permite descrierea logicii generale a semnificanților prin comparații și integrări succesive.

Critica

Critica nu este știință. Aceasta din urmă se ocupă de sensuri, cealaltă le produce. Ea ocupă, așa cum am spus, un loc intermediar între știință și lectură, conferind o limbă cuvîntului pur care citește și un cuvînt (printre altele) limbii mitice din care este alcătuită opera și despre care vorbește știința.

Raportul criticii cu opera este cel al unui sens cu o formă. Criticul nu poate pretinde să „traducă” opera, să o facă adică mai explicită, căci nu există nimic mai clar decît opera. Dar el poate să „genereze” un anume sens, derivîndu-l dintr-o formă care este opera. Dacă citește „fiica lui Minos și a Pasiphaëi”, rolul său nu este de a stabili că este vorba de Fedra (filologii vor face acest lucru), ci de a concepe o rețea de sens, astfel încît să se instaleze aici, conform anumitor exigențe logice asupra cărora vom reveni imediat, tema chthoniană și tema solară. Criticul dedublează sensurile, făcînd ca, deasupra primului limbaj al operei să plutească un al doilea limbaj, adică o coerență de semne. Este vorba, de fapt, de un fel de anamorfoză, fiind bine stabilit că, pe de o parte, opera nu se oferă niciodată ca o pură reflectare (ea nu este un obiect specular ca un măr sau o cutie) iar, pe de altă parte, că anamorfoza însăși este o transformare *supravegheată*, supusă unor constrîngerii optice: din ceea ce reflectă trebuie să transforme *totul*; să nu transforme decît urmînd anumite legi; să transforme întotdeauna în același sens. Acestea sînt cele trei constrîngerii ale criticii.

Criticul nu poate spune „orice”.¹ Ceea ce îi controlează expunerea nu este totuși teama morală de a „delira”; mai întîi, pentru că el lasă altora sarcina nedemnă de a tranșa peremptoriu între rațiune și lipsa de rațiune, în chiar secolul în care delimitarea lor este repusă în discuție²; apoi, pentru că dreptul de a „delira” a fost cucerit de literatură cel puțin de la Lautréamont încoaec și pentru că critica ar putea foarte

¹ Acuzație adusă noii critici de R. Picard (*op. cit.*, p. 66).

² Trebuie să reamintim că nebunia are o istorie — și că această istorie nu s-a sfîrșit? (Michel Foucault, *Folie et Dérailson, Histoire de la Folie à l'âge classique*, Plon, 1961).

bine intra în delir conform unor motive poetice, cu condiția să declare acest lucru; în sfârșit, pentru că delirurile de astăzi sînt adesea adevărurile de mîine; Taine nu i-ar fi părut, oare, delirant lui Boileau, Georges Blin lui Brunetière? Nu, dacă criticul are ceva de spus (și nu orice), înseamnă că el acordă cuvîntului (al autorului și al său) o funcție semnificantă și că, prin urmare, anamorfoza pe care o imprimă operei (și căreia nimeni nu poate să i se sustragă) este ghidată de constrîngerile formale ale sensului: sensul nu se face oricum (dacă vă îndoiiți, încercați); sancțiunea criticului nu este sensul operei, ci este sensul a ceea ce el spune despre operă.

Prima constrîngere cere să considerăm că în operă totul este semnificat: o gramatică nu este bine descrisă dacă în ea nu se pot explica *toate* frazele, un sistem de sensuri este nedeșăvîrșit dacă *toate* cuvintele nu pot să-și găsească un loc inteligibil: este suficient ca un singur element să fie în plus și descrierea nu este bună. Această regulă a exhaustivității, pe care lingviștii o cunosc bine, are o altă valoare decît ceea ce controlului statistic ce pare a fi impus ca o obligație criticului.¹ O opinie persistentă, cu originile tot într-un pretins model al științelor fizice, îi spune că nu poate reține din operă decît elementele frecvente, repetate, în caz contrar făcîndu-se vinovat de „generalizări abuzive” și de „extrapolări aberente”; nu puteți, i se spune, să tratați ca „generale” situații pe care le găsim doar în două sau trei tragedii ale lui Racine. Trebuie să reamintim încă o dată² că, din punct de vedere structural, sensul nu se naște prin repetiție, ci prin diferență, în așa fel încît un termen rar, de îndată ce este surprins într-un sistem de excluderi și relații, semnifică tot atît de mult cît un termen frecvent: în franceză, cuvîntul *baobab* nu are nici mai mult nici mai puțin sens decît cuvîntul *ami*. Statistica unităților semnificante își are interesul său, și o parte a lingvisticii se ocupă

¹ R. Picard, *op. cit.*, p. 64.

² Cf. Roland Barthes, „A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: Sociologie et Socio-logique” (*Information sur les Sciences sociales*, Unesco, dec. 1962, I, 4, p. 116).

de acest lucru ; dar ea clarifică *informația*, nu semnificația. Din punct de vedere critic, nu poate conduce decît la un impas ; căci din momentul în care definim interesul unei notații sau, dacă vrem, gradul de persuasiune al unei trăsături prin numărul aparițiilor sale, trebuie să stabilim metodic acest număr : începînd cu cîte tragedii voi avea dreptul să „generalizez“ o situație raciniană ? Cinci, șase, zece ? Trebuie să depășesc „media“ pentru ca trăsătura să fie notabilă iar sensul să apară ? Ce voi face cu termenii rari ? Să mă debarasez de ei, numindu-i pudic „exceptii“, „devieri“ ? Tot atîtea absurdități pe care semantica ne permite să le evităm. Căci „a generaliza“ nu desemnează aici o operație cantitativă (a deduce din numărul aparițiilor sale adevărul unei trăsături), ci calitativă (a insera orice termen, chiar rar, într-un ansamblu general de relații). Bineînțeles, singură, o imagine nu poate alcătui imaginarul¹, dar imaginarul nu se poate descrie fără această imagine, oricît de fragilă și solitară ar fi ea, fără acel ceva indestructibil al acestei imagini. „Generalizările“ limbajului critic au legătură cu amplexarea raporturilor din care face parte o notație și nu cu numărul aparițiilor materiale ale acestei notații : un termen poate fi formulat o singură dată în toată opera și, totuși, datorită efectului unui anumit număr de transformări care definesc faptul structural, el poate fi prezent „peste tot“ și „întotdeauna“. ²

Și aceste transformări își au constrîngerile lor : cele ale logicii simbolice. „Regulile elementare ale gîndirii științifice sau, pur și simplu, articulate“ ³ sînt opuse, „delirului“ noii critici, ceea ce e stupid ; există o logică a semnificantului. Bineînțeles, nu o cunoaștem bine și nu este încă ușor să știm cărei „cunoașteri“ i-ar putea constitui obiectul : dar cel puțin o putem aborda, așa cum fac psihanaliza și structuralismul ; știm, cel puțin, că nu putem vorbi oricum despre simboluri ; dispunem, cel puțin — chiar dacă doar provizoriu — de anumite modele care permit explicarea filierelor în func-

¹ R. Picard, *op. cit.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 58.

ție de care se stabilesc lanțurile de simboluri. Existența lor ar trebui să prevină uimirea, ea însăși uimitoare, pe care o încearcă vechea critică atunci când sînt alăturate sufocarea și otrava, gheața și focul¹. Aceste forme de transformare au fost enunțate deopotrivă de psihanaliză și retorică.² Ele sînt, de exemplu: substituirea propriu-zisă (metafora), omisiunea (elipsa), condensarea (omonimia), deplasarea (metonimia), negația (antifraza). Deci criticul caută să regăsească transformările reglate, nealeatorii, asupra unor șiruri foarte întinse (*pasărea, zborul, floarea, focul de artificii, evantaiul, fluturile, dansatoarea, la Mallarmé*)³, permițînd legături îndepărtate, dar legale (*marele fluviu calm și arborele tomnatec*), în așa fel încît opera, departe de a fi citită într-un mod „delirant”, este pătrunsă de o unitate din ce în ce mai largă. Aceste legături sînt ușor de făcut? Nu mai mult decît cele ale poeziei însăși.

Cartea este o lume. Criticul încearcă în fața cărții aceleași condiționări ale cuvîntului ca și scriitorul în fața lumii. Aici ajungem la a treia constrîngere a criticii. Ca și în cazul scriitorului, anamorfoza pe care criticul o impune obiectului său este întotdeauna dirijată: ea trebuie să meargă întotdeauna în același sens. Care este acest sens? Cel al „subiectivității” care i se reproșează atît de mult noului critic? În mod obișnuit, se înțelege prin critică „subiectivă” un discurs lăsat în întregime la discreția unui *subiect*, care nu ține defel seama de *obiect* și care este considerat (pentru a-l copleși mai bine) a fi redus la exprimarea anarhică și limbută a sentimentelor individuale. La aceasta putem deja răspunde că o subiectivitate sistematizată, adică *cultivată* (depinzînd de cultură), supusă unor constrîngeri imense care își au și ele izvorul în simbolurile operei are, poate, mai multe șanse de a-și apropia obiectul literar decît o obiectivitate incultă, neputincioasă și care se adăpostește în spatele literei ca în spatele unei naturi. Dar, de fapt, nu despre

¹ *Ibid.*, p. 15 și p. 23.

² Cf. E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne” (*La psychanalyse*, nr. 1, 1956, 3—39).

³ J. P. Richard, *op. cit.*, p. 304 și urm.

aceasta este vorba : critica nu este știință ; în critică, nu obiectul trebuie opus subiectului, ci predicatul său. Altfel spus, criticul înfruntă un obiect care nu este opera, ci propriul său limbaj. Ce raport poate avea un critic cu limbajul ? Din acest punct de vedere trebuie definită „subiectivitatea” criticului.

Critica clasică instaurează credința naivă că subiectul este un „plin” și că raporturile subiectului și limbajului sînt cele ale unui conținut și ale unei expresii. Recurgînd la discursul simbolic, ajungem, se pare, la credința inversă : subiectul nu este o plenitudine individuală pe care avem sau nu dreptul să o eliminăm în limbaj (în funcție de „genul” de literatură pe care îl alegem), ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împletește un cuvînt infinit transformat (inserat într-un lanț de transformări), în așa fel încît orice scriitură *care nu minte* nu desemnează atributele interioare ale subiectului, ci absența sa.¹ Limbajul nu este predicatul unui subiect, inexprimabil sau pe care l-ar ajuta să se exprime, ci este subiectul.² Mi se pare (și nu cred să fiu singurul care gîndește astfel) că tocmai aceasta definește literatura : dacă ar fi vorba doar de a „stoarce” pur și simplu (ca pe o lămîie) subiecte și obiecte la fel de pline, prin „imagini”, la ce ar mai servi literatura ? Discursul de rea credință ar fi de-ajuns. Simbolul apare din necesitatea de a desemna mereu *nimicul* aceluia *eu* care sînt. Adăugîndu-și limbajul la cel al autorului, iar simbolurile la simbolurile operei, criticul nu „deformează” obiectul pentru a se exprima în el, nu face din acesta predicatul propriei sale persoane ; el reproduce încă o dată, ca un semn desprins și variat, semnul operelor al căror mesaj, infinit repetat, nu este o „subiectivitate”, ci însăși confundarea subiectului și limbajului, în așa fel încît critica și opera spun întotdeauna :

¹ Se recunoaște aici un ecou, chiar dacă deformat, al ideilor Doctorului Lacan la seminarul său de la École pratique des Hautes Études.

² „Numai inexprimabilul este subiectiv”, spune R. Picard (*op. cit.*, p. 13). Ar însemna să expediem puțin prea repede raporturile subiectului și limbajului, din care alți „gînditori” decît R. Picard fac o problemă deosebit de dificilă.

sînt literatură, iar prin vocile lor conjugate, literatura nu enunță niciodată decît absența subiectului.

Bineînțeles, critica este o lectură profundă (sau mai bine : *profilată*), ea descoperă în operă ceva inteligibil și, prin aceasta, este adevărat, ea descifrează și are caracterul unei interpretări. Totuși, ceea ce ea descoperă nu poate fi un semnificat (căci acest semnificat se retrage fără încetare pînă la vidul subiectului), ci numai șiruri de simboluri, omologii de raporturi : „sensul” pe care ea îl dă operei nu este de fapt decît o nouă eflorescență a simbolurilor care alcătuiesc opera. Cînd criticul găsește în pasărea și evantaiul mallarméean un „sens” comun, acela al unui *du-te vino*, al *virtualului*¹, el nu desemnează un ultim adevăr al imaginii, ci doar o nouă imagine, ea însăși suspendată. Critica nu este o traducere, ci o perifrază. Ea nu poate pretinde să regăsească „fondul” operei, căci acest fond este însuși subiectul, adică o absență : orice metaforă este un semn fără sfîrșit, iar procesul simbolic, în profunzimea sa, desemnează tocmai aceste depărtări ale semnificatului : criticul nu poate decît să continue metaforele operei, nu le poate reduce ; încă o dată, dacă în operă există un semnificat „ascuns” și „obiectiv”, simbolul nu este decît eufemism, literatura doar deghizare, iar critica doar filologie. A aduce opera în situația de a fi ceva pur explicit echivalează cu o acțiune sterilă, pentru că atunci, *imediat*, nu mai este nimic de spus despre ea, iar funcția operei nu poate fi aceea de a-i face să tacă pe cei care o citesc ; dar este aproape la fel de zadarnic să cauți în operă ceea ce ea ar spune fără să o spună, să-i bănuiești un secret ultim, care odată descoperit, nu ar mai rămîne nimic de adăugat : orice s-ar spune despre operă, rămîne întotdeauna în ea, *ca și în primul său moment*, un limbaj, un subiect, o absență.

Măsura discursului critic este *justețea* sa. Ca și în muzică deși o notă corectă nu este o notă „adevărată”, adevărul cîntecului depinde în ultimă instanță de *justețea* sa, pentru că *justețea* este alcătuită dintr-un unison sau o armonie ; în

¹ J. P. Richard, *op. cit.*, III, VI.

același fel, pentru a fi adevărat, criticul trebuie să fie just, trebuie să încerce să reproducă în propriul său limbaj, conform „*unei puneri în scenă spirituale exacte*”¹, condițiile simbolice ale operei, altfel nu va putea cu nici un chip să o „respecte”. Există, într-adevăr, două procedee, inegale ca strălucire, de a pierde simbolul. Primul, am văzut deja, este foarte expeditiv : el constă în negarea simbolului, în reducerea profilului semnificant al operei la platitudinea unei false litere sau în închiderea sa în impasul unei tautologii. Total opus, cel de-al doilea constă în interpretarea științifică a simbolului : în acest sens se declară, pe de-o parte, că opera se oferă descifrării (ceea ce îi dezvăluie caracterul simbolic) dar, pe de altă parte, această descifrare se face printr-un cuvânt, el însuși literal, fără profunzime, fără scăpări, menit să oprească metafora infinită a operei pentru a-i câștiga în această oprire „adevărul” : de acest tip sînt criticile simbolice de intenție științifică (sociologică sau psihanalitică). În ambele cazuri, simbolul este pierdut datorită disparității arbitrare a limbajelor, cel al operei și cel al criticului : este la fel de excesivă dorința de a reduce simbolul ca și încăpățînarea de a nu vedea decît litera. *Trebuie ca simbolul să meargă în căutarea simbolului*, trebuie ca o limbă să vorbească pe deplin o altă limbă : numai astfel litera operei este respectată. Acest ocol care îl redă, în sfîrșit, pe critic literaturii, nu este inutil : el ne permite să luptăm împotriva unei duble amenințări : a vorbi despre o operă poate însemna căderea într-un cuvînt nul, vorbărie sau tăcere, sau într-un cuvînt reificant care imobilizează sub o literă ultimă semnificatul pe care crede că l-a găsit. În critică, cuvîntul just nu este posibil decît dacă responsabilitatea „interpretului” față de operă se identifică cu responsabilitatea criticului față de propriul cuvînt.

În fața științei literaturii, chiar dacă o întrevede, criticul rămîne total dezarmat, căci el nu poate dispune de limbaj ca de un bun sau de un instrument : *el este cel care*

¹ Mallarmé, Prefață la „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (*Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 455).

nu știe ce să înțeleagă prin știința literaturii. Chiar dacă această știință i s-ar defini ca pur „expozitivă” (și nu explicativă), s-ar simți totuși despărțit de ea : el expune însuși limbajul și nu obiectul său. Și totuși, această distanță nu rămîne cu totul deficitară, din moment ce ea permite criticii să dezvolte tocmai ceea ce îi lipsește științei, și anume *ironia*. Ironia nu este nimic altceva decît întrebarea pusă limbajului de către limbaj.¹ Obiceiul pe care l-am deprins de a da simbolului un orizont religios sau poetic ne împiedică să sesizăm că există o ironie a simbolurilor, un fel de a pune limbajul în discuție prin excesele aparente, declarate ale limbajului. Față de săraca ironie voltairiană, produs narcisic al unei limbi prea încrezătoare în sine, ne putem imagina o altă ironie, pe care, în lipsă de alt termen mai bun, o vom numi *barocă*, pentru că ea utilizează formele și nu ființele, pentru că ea dezvoltă limbajul în loc să-l reducă.² De ce ar fi ea interzisă criticii ? Este poate singura modalitate serioasă care îi rămîne, atîta timp cît statutul științei și al limbajului nu este bine stabilit — lucru ce pare valabil și astăzi. Ironia este deci ceea ce îi este dat imediat criticului : nu să vadă adevărul, cum spunea Kafka, ci să fie acest adevăr³, în așa fel încît să îi putem cere, nu acel : *faceți-mă să cred ceea ce spuneți*, ci, mai mult : *faceți-mă să cred în hotărîrea voastră de a o spune*.

¹ În măsura în care există un *anume* raport între critic și romancier, ironia criticului (față de propriul său limbaj ca obiect de creație) nu este fundamental diferită de ironia sau umorul care marchează după Lukacs, René Girard și L. Goldmann, felul în care romancierul depășește conștiința eroilor săi (Cf. L. Goldmann, „Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman”, *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1963, 2, p. 229). Inutil să mai spunem că această ironie (sau autoironie) nu este niciodată perceptibilă adversarilor noii critici.

² Gongorismul, în sensul transistoric al termenului, comportă întotdeauna un element reflexiv ; prin tonuri care pot să varieze foarte mult, de la oratoriu la simplul joc, figura excesivă conține o reflecție asupra limbajului a cărui seriozitate este resimțită. (Cf. Severo Sarduy, „Sur Gongora”, *Tel Quel*, nr. 25).

³ „Nu toată lumea poate vedea adevărul, dar toată lumea poate să fie acest adevăr...” F. Kafka, citat de Marthe Robert, *op. cit.*, p. 80.

Lectura

Mai rămîne o ultimă iluzie la care trebuie să renunțăm : criticul nu se poate în nici un fel substitui cititorului. În zadar va rîvni el — sau i se va cere — să vorbească, oricît de respectuos, în numele lecturii altora, să nu fie decît un cititor căruia alți cititori i-au încredințat exprimarea propriilor sentimente datorită cunoștințelor și judecății sale, pe scurt, să figureze drepturile unei colectivități asupra operei. De ce ? Pentru că, chiar dacă definim criticul ca un cititor care scrie, aceasta înseamnă că cititorul întâlnește în calea sa un mediator de temut : scriitura.

Or, a scrie înseamnă într-un anume fel a distruge lumea (cartea) și a o reface. Să ne gândim aici la modul profund și subtil în care Evul mediu a reglat întotdeauna raporturile cărții (tezaur antic) cu cei care aveau sarcina de a înnoi această materie absolută (absolut respectată) prin mijlocirea unui cuvînt nou. Astăzi nu-l cunoaștem decît pe istoric și critic (și ni se mai cere, în mod eronat, să-i și confundăm) ; Evul mediu a stabilit în jurul cărții patru funcții distincte : *scriptorul* (care recopia fără să adauge nimic), *compilatorul* (care nu adăuga niciodată nimic de la sine), *comentatorul* (care nu intervenea în textul recopiat decît pentru a-l face inteligibil) și în sfîrșit *autorul* (care își afirma propriile idei bazîndu-se întotdeauna pe alte autorități). Un astfel de sistem stabilit în mod explicit cu unicul scop de a fi „fidel” textului vechi, singura Carte recunoscută (se poate imagina, oare un „respect” mai mare decît cel al Evului mediu pentru Aristotel sau Priscian ?), deci un astfel de sistem a produs, totuși, o „interpretare” a Antichității pe care lumea modernă s-a grăbit să o respingă și care îi va apare criticii noastre „obiective” ca total „delirantă”. Viziunea critică începe, într-adevăr, de la *compiler* : nu trebuie să adaugi ceva de la tine unui text pentru a-l „deforma” : este suficient să îl citezi, adică să-l decupezi : un nou inteligibil se naște imediat ; acesta poate fi mai mult sau mai puțin acceptat : el nu este din această cauză mai puțin constituit. Criticul nu este nimic altceva decît un *comentator*, dar unul deplin (și aceasta îl expune suficient) : căci, pe de-o parte, el este un transmițător care recondițio-

nează un material vechi (ce are adesea nevoie de acest lucru : căci, la urma urmei, Racine nu-i datorează oare nimic lui Georges Poulet, iar Verlaine lui Jean-Pierre Richard ? ¹) ; iar pe de altă parte, el este un operator care redistribuie elementele operei cu scopul de a-i da un anume înțeles, adică o anume distanță.

O altă demarcație între cititor și critic : în timp ce nu știm cum *vorbește* cititorul unei cărți, criticul este obligat să adopte un anume „ton”, iar acest ton nu poate fi la urma urmelor decât afirmativ. Criticul poate să se îndoiască și să sufere în sinea sa în mii de feluri și în legătură cu amănunte imperceptibile pentru cel mai răuvoitor dintre cenzorii săi, în final, el nu poate recurge decât la o scriitură plină, adică asertivă. Este derizorie încercarea de eschivă a actului de instituire care fondează orice scriitură prin proteste de modestie, de îndoială sau prudență ; avem de-a face cu semne codate ca și celelalte : ele nu pot garanta nimic. Scriitura *declară*, și prin aceasta este scriitură. Cum ar putea fi critica interogativă, optativă sau dubitativă, fără rea credință, din moment ce ea este scriitură, iar a scrie înseamnă tocmai a întâlni riscul apofantic, alternativa ineluctabilă adevărat/fals ? Ceea ce pronunță dogmatismul scriiturii, dacă se întâmplă cumva așa ceva, este un angajament și nu o certitudine sau o suficiență : nu este nimic altceva decât un act, acea urmă de act care mai supraviețuiește în scriitură.

Astfel, „a atinge” textul nu cu ochii ci cu scriitura, așază între critică și lectură o prăpastie — tocmai aceea pe care orice semnificație o pune între latura sa semnificantă și cea semnificată. Căci nimeni nu știe nimic despre sensul sau semnificatul pe care lectura îl dă operei, și aceasta, pentru că sensul, fiind dorință, se stabilește dincolo de codul limbii. Numai lectura iubește opera și întreține cu ea un raport de dorință. A citi înseamnă a dori opera, a

¹ Georges Poulet : „Notes sur le temps racinien” (*Études sur le temps humain*, Plon, 1950). J. P. Richard : „Fateur de Verlaine” (*Poésie et Profondeur*, Seuil, 1955). (În limba română, *Poezie și profunzime*. Ed. Univers, 1974).

voi să fii operă și a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvânt decât însuși cuvântul operei: singurul comentariu pe care l-ar putea produce un cititor pur, și care ar rămâne ca atare, este pastișa (după cum arată exemplul lui Proust, amator de lecturi și de pastișe). Trecerea de la lectură la critică înseamnă schimbarea dorinței; nu mai dorești opera, ci propriul tău limbaj. Și în același timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorința scriiturii din care a apărut. Astfel cuvântul se învîrte în jurul cărții: *a citi*, *a scrie*; orice literatură se mișcă între o dorință și alta. Cîți scriitori nu au scris doar pentru că au citit? Cîți critici nu au citit doar pentru a scrie? Ei au apropiat cele două fețe ale cărții, cele două fețe ale semnului, pentru ca în final să nu apară decât un cuvânt. Critica nu este decât un moment al acestei istorii în care intrăm și care ne conduce spre unitate — spre adevărul scriiturii.

Februarie 1966

Marcelin Pleynet

CONTRADICȚIE PRINCIPALĂ, CONTRADICȚIE SPECIFICĂ, IMITAREA PICTURII *

(descriere ¹)

Dificultățile care apar atunci când încercăm să luăm în considerare diversele mișcări ale picturii și, în general, ale artei moderne, își au toate originea în definiția pe care am putea să o dăm istoriei specifice a acestei arte. De fapt, totul se petrece ca și cum, pe de o parte, această istorie (modernă) n-ar exista decît pe plan cronologic și, pe de altă parte, ca și cum originea acestei cronologii nu ar putea fi concepută decît pornind de la un sfîrșit în ordinea evoluției unei (alte) istorii, care aparține unei alte cronologii. Am avea astfel, în ordine, o istorie care, de la Cimabue-Duccio la Delacroix alunecă în academismul sublimat în ultimii ani ai secolului al XIX-lea în Bouguereau; apoi, pornind de la ceea ce ar fi perceput ca reacție împotriva academismului, de la impresionism (care din acel moment și-ar merita cu prisosință numele) pînă în zilele noastre, o adîție (o tradiție) de avangardă. „Nobila” istorie a artei care s-a ocupat atent de stabilirea evoluției și transformărilor formale ale diverselor figuri simbolice, de la sarcofagele romane la academismul secolului al XX-lea, a evitat să pătrundă în jungla producției moderne. Pentru istoricul de artă hegelian — bineînțeles, atunci cînd nu este de formație kantiană — esteticul sfîrșește în comic și farsă. Criticul de artă modern, hegelian fără să știe, deține în mod inconștient rolul clovnului în aceeași fabulă. Dealtfel, acest rol poate fi jucat la

* Text tradus din revista *Tel Quel*, 1970, nr. 43.

¹ „Dialectica, o cunoaștere *vie*, multilaterală (implicînd o continuă sporire a aspectelor), presupunînd o mulțime inepuizabilă de aspecte particulare în modul de abordare, de apropiere de realitate (cu un sistem filozofic care se constituie într-un tot pornind de la fiecare aspect particular), iată un conținut incomparabil mai bogat decît materialismul „metafizic”, al cărui principal *neajuns* este că nu știe să aplice dialectica la *Bildertheorie* (teoria reflectării), la procesul și la dezvoltarea cunoașterii.” V. I. Lenin, *Caiete filozofice* (E.S.P.L.P., 1956, Buc., p. 324).

fel de bine și de pictor („artistul“); Salvador Dali (între alții) este un exemplu uimitor în acest sens, plătit parcă anume să illustreze sfârșitul comic al Esteticului.

Astfel, începînd cu romantismul, grimasele se vor înmulți treptat, fără alte consecințe; cu precizarea că ceea ce filosofia (Ideea) încheie, se continuă totuși și că, în acest gol al încheierii perpetue, istoria, care în ciuda dorinței idealiste continuă, oferă (la fel de bine și retrospectiv) un cu totul alt cîmp de lizibilitate. Parada artei moderne, oricît ar fi de aservită ideologiei dominante (mai ales în ce privește implicațiile ei economice: piața picturii) evidențiază, totuși, prin ambiguitățile și prin contradicțiile sale, istoria materialistă (materialismul istoric) pe care a conceput-o secolul al XIX-lea.² Încercarea de revenire asupra realității acestui obiect specific, pictura, va fi deci pentru noi, întîi de toate, o încercare de descifrare a rețelei complexe de ambiguități și contradicții care o definesc astăzi.

„Sfârșitul“, ruptura, transformarea care se poate constata în secolul al XIX-lea în evoluția unor discipline de avangardă este într-un fel proporțională cu rolul jucat de aceste discipline în cadrul ideologiei dominante. Acest rol, evident foarte ambiguu, ține în primul rînd de articularea contradicțiilor așa cum se manifestă ele în istorie, așa cum sînt deplasate și, pentru ceea ce ne interesează, sublimat în ideologie. Acest efect ideologic de sublimare ne poate permite să

² „Dezvoltarea este o «luptă» a contrariilor. Cele două concepții fundamentale (sau cele două posibile? sau cele două concepții constatate în istorie) ale dezvoltării sînt: dezvoltarea ca micșorare și mărire, ca repetare, și dezvoltarea ca unitate a contrariilor (dedublare a unicului în contrarii care se exclud reciproc și raporturile reciproce între acestea). Prima concepție despre mișcare lăasă în umbră *auto*-dinamica, forța ei *motrice*, izvorul, motivul ei (cu condiția ca acest izvor să nu fie transpus în *exterior* — un zeu un subiect etc.). În cadrul celei de-a doua concepții, atenția principală se îndreaptă tocmai spre cunoașterea *izvorului* «auto» dinamicii. Prima concepție este moartă, săracă, aridă. Cea de a doua este vie. Numai aceasta din urmă oferă cheia «autodinamicii» a tot ce există; numai ea oferă cheia «salturilor», a «rupturii în succesiune», a «transformării în contrar» a distrugerii vechiului prin apariția noului.” Lenin, *op. cit.*, p. 322.

reflectăm asupra autorității acordate producției artistice de către diverse tipuri de societate și asupra relației stabilite de societatea burgheză între producția irațională și economie (cumpărarea *tabloului*, transformarea picturii într-un „obiect real”, pus pe piață și cotelat la bursă). În această perspectivă, transformarea radicală care apare în secolul al XIX-lea este tocmai cea a mijloacelor de producție, al căror obiect de cunoaștere, pictura, sublimat ca „artă”, „figură” în ideologie, în ultimă instanță, reflectarea. Revoluția burgheză în faza sa cea mai progresistă, adică în faza revoluției economice și industriale din secolul al XIX-lea, transformând mijloacele de producție, este inevitabil obligată să facă manifest și să dubleze antagonismul contradicțiilor care o susțin. Marx scrie :

„Burghezia nu poate exista fără să revoluționeze în mod constant instrumentele de producție, deci raporturile de producție, adică întregul ansamblu al raporturilor sociale. Această continuă transformare a producției, această zdruncinare neîntreruptă a întregului sistem social, această agitație și această perpetuă nesiguranță distinge epoca burgheză de toate epocile precedente. Toate raporturile sociale tradiționale și rigide, cu întreg cortegiul lor de noțiuni, de idei antice și venerabile se dizolvă ; toate cele care le înlocuiesc îmbătrânesc chiar înainte de a putea să se osifice. Tot ceea ce era solid și permanent se risipește, tot ceea ce era sacru e profanat, iar oamenii sînt în sfîrșit siliți să arunce o privire lucidă asupra condițiilor lor de viață și asupra raporturilor lor reciproce.”

Această transformare economică implică, așa cum bine arăta Marx, o transformare ideologică, o asemenea acuitate a luptei forțelor care intră atunci în joc, încît orice efect de sublimare trebuie în mod obligatoriu reajustat („tot ceea ce era sacru e profanat” : „figură” ideologică n-ar mai putea aparține sferei purei „reflectări”). Iar ceea ce sfîrșește lamentabil, farsă pentru sufletele nostalgice, se continuă în luptă și

marchează pentru ceilalți o etapă decisivă a istoriei lor, reală, care rămîne de înfăptuit, de cucerit.

Secolul al XIX-lea certifică în mii de feluri această transformare pe care este silit să o recunoască — chiar dacă nu dispune încă de armele care i-ar permite să o stăpînească. Revoluția economică obligă implicit burghezia la o raționalizare a investițiilor ideologice ; și, în fantasma științietoare a societății burgheze, încetul cu încetul, „știința“ începe să ocupe (sub forma ideologică a „progresului“) locul hotărîtor atribuit odinioară „artei“. Clasa dominantă își glorifică instrumentele dominației. Făcîndu-se într-un fel proprietară a contradicțiilor pe care le produce, ea glorifică în secolul al XVII-lea, „arta“, în timp ce îl condamnă pe Galileu așa cum, în secolul al XIX-lea ajunge să ridice în slăvi știința experimentală. Se poate citi cu folos în acest sens ceea ce Marx notează în *Sfînta Familie*, denunțînd această sublimare a științei în categoria vidă a „progresului“.

Deplasîndu-se într-un cîmp ideologic, pictura îi moștenește perturbările. În secolul al XIX-lea, caracterul acestor perturbări trimite, în ultimă instanță, la forțe (științifice) ale căror calități progresive auto-dinamica) sînt practic ireductibile. Astfel, „arta“ este obligată să se transforme, să se raționalizeze (cubismul), să se dezvolte mai mult sau mai puțin empiric, printr-o anume complicitate cu științele care îi sînt contemporane. Despre aceasta este într-adevăr vorba atunci cînd ne referim la caracterul complice al raporturilor pe care le întreține cu științele : fără îndoială, descentrarea funcției ideologice a artei nu numai că o plasează pe aceasta în cadrul contradicțiilor care o produc (contradicții imposibil de stăpînit cel mai adesea) și care îi sînt specifice, dar, ceea ce e mai important, o și aruncă orbește în toate contradicțiile ideologiei dominante. Astfel, ea va deveni mai curînd moșenitoarea ideologiei științei decît a științei însăși, reluîndu-și în mod inconștient prin aceasta rolul de sclavă și de instrument de dominație. Exemplele acestui „scientism“ artistic nu lipsesc, de la Seurat la Futurismul italian, pînă la recente manifestări ale cuplului

„artă și tehnologie“ în America, pentru a nu mai vorbi despre Vasarely în Franța ; ideologic, se repetă același vis anacronic : păstrarea locului artei printre instrumentele dominației de clasă.

Rezultă faptul că ideologia științei nu împiedică știința să progreseze și că, din contradicție în contradicție, aceasta nu întârzie să producă transformările pe care trebuie să le producă. În „artă“, efectele științei nu depind, de cele mai multe ori, decât de rumoarea stîrnită în jurul lor și nu au niciodată mai multă realitate, decât cea percepută la căderea unui corp solid pe suprafața apei. Dar aici, ca și pretutindeni, aceste urme, oricît de modeste ar fi, sînt semnele premergătoare ale unei istorii, ale unei forțe care încearcă să intre în posesia mijloacelor sale de existență (deci la nivelul suprastructurilor). Ceea ce se distinge aproape imediat în urma lăsată de această istorie, deja descoperită (K. Marx), ceea ce se distinge în spațiul disciplinelor care depind direct de cunoaștere și de investițiile sale ideologice este (fără a stabili cea mai mică analogie) o revenire asupra mijloacelor de producție proprii fiecărei discipline : poate fi citată revenirea lautrémontiană asupra codului retoric, revenirea cézanniană asupra codului perspectivă, efortul lui Seurat asupra raționalizării producerii culorii etc. Disparînd iluzia ideologică și profunzimea mistică, pictorul rămîne în fața unui material formal, pe care va încerca, în mod mai mult sau mai puțin abil, să-l aproprieze : Nabiștii (Maurice Denis) scriu că un tablou este în mod esențial o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anume ordine.³ Privată de mijloacele critice (de forțele) care i-ar fi permis să se înscrie într-un context social revoluționar, pictura se va refugia, fără a reveni asupra poziției sale ideologice, în iluzia unei istorii picturale autonome ; altfel spus, într-unul

³ Dacă apropiem această propoziție a Nabiștilor de teoriile eclectice ale Noului Roman, așa cum le vedem, de pildă în film și azi încă apărute de Robbe-Grillet, nu se poate să nu constatăm regresul istoric care, datorită lipsei unei activități teoretice riguroase, apare evident la nivelul practicii specifice.

din aspectele care determină transformarea producției sale specifice: aplatizarea formală (cubismul) și cortegiul său de refulări mai mult sau mai puțin nostalgice.

Dar, bineînțeles, toate acestea trebuie înțelese, cuprinse în precipitarea, în colmatarea ideologică generală de noile antagonisme, rezultat al revoluției industriale și al ascuțirii, pe zi ce trece mai evidentă, a luptei de clasă. Contradicții al căror proces complex produce, în dezvoltarea empirică a unei practici date și printr-una și aceeași mișcare, breșa revoluționară și antidotul său reacționar (academic). Trebuie distinse atent particularitățile acestui dublu raport de forțe (breșă revoluționară/refulare academică) care se exercită asupra fondului ideologic. Una dintre ele, și ea nu este de o mai mică importanță, se constituie în mod logic ca urmare a rezonanței procesului luptei de clasă asupra structurilor ideologice. Dacă ne deplasăm, nu pe un teren teoretic consecvent, ci într-un câmp de practici a căror evoluție este lăsată cu totul în voia empirismului, vom fi siliți să recunoaștem, pe de-o parte, că în domeniul disciplinelor investite de ideologia dominantă, elementele producătoare aparțin fără excepție burgheziei și, pe de altă parte, că pozițiile lor „revoluționare” (atunci când există poziții revoluționare) nu pot fi recunoscute ca aliniere sau poziție de clasă. Înseamnă că, în acest context — și secolul al XIX-lea poate oferi multe exemple — efectele *masive* ale luptei de clasă nu pot câștiga decât *indivizi* (decât subiecți). Pe de altă parte, în măsura în care practica acestor indivizi nu este o practică teoretică consecventă (adică în măsura în care stadiul științelor contemporane cu această practică din care ea ar putea să provină nu le permite rigoarea teoretică), înseamnă că activitatea indivizilor (a acestor personalități) se distinge în primul rând în raport cu normalitatea programatică (ideologică) a societății în care trăiesc, ca „nevroză” („nevrozății” Lautréamont, Cézanne, Artaud...). Ruptă teoretic de marele curent al luptei de clasă, marca efectului revoluționar în câmpul ideologic se află în mod inevitabil plasată sub semnul fuziunii individ-nevroză (fuziune pe care Lautréamont a încercat și a reușit să o dezamorseze). În egală

măsură trebuie ținut cont și de faptul că forța de muncă produsă prin acest efect revoluționar, în cadrul unei discipline date, atunci când se manifestă într-un context ca acela care ne interesează (revoluția industrială), este atât de mare în spațiul contradicțiilor care o generează, încât ea nu poate fi total cenzurată (încât nu poate duce decît episodic la un arest legal, la azil). Purtînd însemnul „geniului”, cuplul individ-nevroză este obligat în mod inevitabil să aibă în cîmpul său de activitate — și păstrînd toate proporțiile — aproape același efect ca și cel produs de socialiștii utopici, despre care Marx scrie: „dacă din multe puncte de vedere autorii acestor sisteme erau revoluționari, sectele pe care le formează discipolii lor sînt întotdeauna reacționare”. Dacă în acest domeniu ar putea fi stabilită o cronologie, aș spune că într-o primă etapă, contradicțiile pe care „individul” le face manifeste în cutare sau cutare disciplină sînt asimilate anormalității, nevrozei, în timp ce ireductibilitatea lor apare, într-o a doua etapă, sub forma originalității, a găselniței, a „anomaliei sublime”, glorificînd subiectul (antiteză a masei), individul ca geniu, ca șef de școală. Astfel, ceea ce făcea apel la știință, marcînd forța antagonismelor ireductibile, se vede din nou și în mod inevitabil trecut în contul ideologiei. Avangarda, sub forma repetiției, de data aceasta autentic nevrotică, devine perfectă ilustrare a continuei disoluții a raporturilor sociale, așa cum a descris-o Marx; și, în imposibilitatea de a reveni asupra propriilor ei contradicții, ea devine din ce în ce mai clar o *tradiție* a disoluției burgheze.⁴ Cuplul individ-nevroză cîștigă valoare de exemplu pentru discipolii care, fără să se preocupe de contradicțiile de la originea răsturnărilor spectaculare pe care ei sînt obligați să le ia în considerare, le vor reproduce mai mult sau mai puțin mecanic. Într-un sens, găsim aici rațiunea obiectivă de a fi a diverselor tipuri de teorii formaliste. Apariția contradictorie a forțelor sociale într-o asemenea disciplină dată nu este simțită decît la nivelul

⁴ Harold Rosenberg, sesizînd problemele pe care le putea pune *La Tradition du nouveau* (Ed. de Minuit, Paris, 1962) se oprește, din nefericire, în pragul unei analize marxiste consecutive.

transformărilor celor mai evidente, ca transformare a unor elemente aparent specifice acestei discipline. Ceea ce intră în istorie ca revoluție — căreia domeniul ideologic îi suportă inevitabil efectele, adică, din punctul de vedere al analizei fenomenelor, ca structură de interdependență dialectică a diverselor câmpuri sociale — va fi într-o oarecare măsură răsturnat și recuperat sub forma unei creșteri a iraționalității (nevroză genială), ca aparținând în mod esențial specificității și autonomiei unei discipline sau alteia (din acel moment reconstituite în schema metafizică regulă/transgresiune). Faptul acesta îi conferă picturii de care ne ocupăm aici un anume revoluționarism formal (de aceea s-ar putea spune că pictura modernă n-a părăsit niciodată orizontul impresionismului). Acest fenomen de refulare formalistă pe care îl manifestă pictura modernă este cu atât mai puternic cu cât, mizînd pe efectul repetiției nevrotice, el se rupe, refuzînd tot ceea ce nu depinde cu strictețe de ceea ce el consideră a-i fi material specific (material pe care îl reduce mecanic la manifestările sale cele mai elementare), el se rupe deci de orice aport exterior și, printre altele, de două științe care nici ele, cu siguranță, nu s-au născut întîmplător din revoluția industrială și din ideologia unui raționalism îngust, pozitivist : lingvistica și psihanaliza.

S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că neputînd lua în considerare contradicția principală care determină câmpul social de care depinde, pictura nu-și poate concepe evoluția decît în funcție de o concepție metafizică a legilor evoluției sale (criteriile pictorului, ca și cele ale criticului de artă, sînt de fapt toate reductibile la conceptul de dezvoltare în sensul de augmentare, diminuare, repetiție). Trebuie notat aici că această pliere a obiectului asupra lui însuși (asupra propriei sale istorii) în marea transformare ideologică din secolul al XIX-lea produce logic, sub continua presiune a iraționalismului mecanicist pe care-l înfruntă pictura, ca pe un nou ecran, o plus-valoare filosofică. Astfel, vom vedea cum, rînd pe rînd, Kant, Schopenhauer, Husserl, Jung vor prelua, într-un fel, ca pe o ștafetă, sarcina de instrument al dominării ideologice (și aceasta, la fel de bine sub pana

lui Hourcade, ca și sub cea a lui Paulhan, Sartre, Merleau-Ponty și atîția alții).

Contradicția principală, manifestînd din ce în ce mai multă violență, dublează, în cîmpurile în care este refulată, forțele antagoniste ale acestora. În spațiul teoriei cunoașterii, antagonismele materialismului și ale idealismului astfel dublate se vor manifesta, între altele, la nivelul trecerii de la ideologie la știință; iar în ceea ce privește pictura, la nivelul trecerii de la restituirea unui obiect de cunoaștere, investit de mistică ideologiei dominante, la rolul său obiectiv. Am putea remarca astfel cărei tocmeli îi servește drept miză acest tip de obiect (pictură, literatură, cinema etc.). Refulată, dublînd antagonismele, contradicția principală va produce logic, în acest cîmp, și un surplus de știință și un surplus de mistică. Dar, bineînțeles, nu se pune problema distribuirii acestor antagonisme într-un mod mecanic, asemeni soldaților de plumb, de o parte și de alta a unei frontiere; am spune (poate puțin pripit) că ele se comportă într-un asemenea fel încît este vorba, pentru fiecare din aspectele lor, de o știință *mistică* și o mistică *științifică*. Rolul de legătură îndeplinit de filosoful idealist apare aici foarte clar (deși el însuși e implicat în contradicție); el asigură imuabila-istorie egală și închisă în ea însăși a fenomenelor și, atestînd în acest cîmp închis sensul abstract al „lucrului”, al operei prinse în capcana unui obiect real, îi oferă pictorului, cu aceeași ocazie, dreptul la un solid cont în bancă. Pe scurt, el devine girantul brevetat al cuplului individ-nevroză, căruia îi garantează, cel mai adesea după moarte sau, dacă acceptă, în viață fiind, rolul de „mort” ideologic, o situație (o alianță) eternă.

Toate acestea au fost afirmate cu scopul de a arăta că refularea contradicției principale, dublînd antagonismele proprii cîmpului pictural, nu poate decît să producă un model repetitiv (evident, tot mai dramatic derizoriu), exact în măsura în care această refulare face imposibilă o abordare dialectică a principalului aspect al contradicției specifice acestui cîmp. În cadrul contradicției principale, tocmai forțele reacționare fac imposibilă abordarea aspectului principal al contradicției specifice într-un cîmp dat, cu scopul de

a rămâne stăpînele instrumentelor ideologice. Dar discuția asupra contradicției specifice unui anume cîmp dat nu poate fi concepută în afara raportului (structural) dintre acest cîmp specific și contradicția principală. Adică, pentru ceea ce ne interesează pe noi aici, rezonanța transformărilor raporturilor de producție la nivelul instrumentelor ideologice. Sau, din punctul de vedere al analizei acestei rezonanțe, consecințele transformării forței efectelor revoluționare ale masei proletariatului, în cadrul cîmpului ideologic, în activități „revoluționare” individuale. Cred că Marx subliniază unul din aspectele acestei contradicții atunci cînd scrie : „...dacă, din multe puncte de vedere, autorii acestor sisteme erau revoluționari, sectele pe care le formează discipolii lor sînt întotdeauna reacționare”. Ceea ce este produs de contradicția principală în cîmpul ideologic (activitatea „revoluționară” individuală) va fi reprodus în același cîmp într-o formă colectivă ; doar cu precizarea că această formă colectivă (școală, academie, cerc etc.), cenzurînd forța productivă a contradicției principale nu are alt obiectiv decît să restituie individualul transgresiv transcendenței unei cunoașteri, să înlocuiască dialectica contradicției printr-un evoluționism în esență metafizic. Activitatea acestei forme colective (sectare) este în mod obligatoriu reacționară, în măsura în care, reproducînd inconștient condițiile apariției unei activități „revoluționare” individuale, ea separă această activitate de luptele care o produc și, deviind-o într-un cîmp în care ea nu este decît un plus sau minus de *spirit* (altfel spus de valoare), o sterilizează oarecum înainte de a o consacra drept categorie a progresului în contul clasei dominante.

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea sînt bogate în formațiuni de grup de acest tip (de tipul reproducerii academice) ; fie că este vorba de Nabiști, de Pointiliști, de școala de la Pont-Aven, de Fauviști, de Cubiști, de Bauhaus, de Suprarealiști... Și am putea continua enumerarea denumirilor la nesfîrșit ; dealtfel, deși într-o formă din ce în ce mai caricaturală, tradiția nu se oprește brusc la începutul secolului, ci se continuă pînă în zilele noastre. Exemplele sale cele mai frapante pot fi întîlnite, evident, în Statele Unite, după cel de-al doilea război mon-

dial, sub denumirea de „action painting” (tradiția descompunerii burgheze va căpăta, aici mai mult decât oriunde altundeva, un caracter aproape oficial de precipitare, încât va fi capabilă să dea naștere anual unei școli sau unei academii : art edge, pop art, color-field painting, minimal art, op-art, earth-works etc.). Se pare că în Franța, evenimentele din mai 1968 au declanșat o nouă epidemie de „colective” care își propune să sterilizeze și să reproducă mecanic, în spiritul ideologiei dominante, toate cuceririle pozitive ale acestor ultimi cincizeci de ani (și mai ales cele ale marii revoluții ruse). Colectivul (secta) *Change* fiind cel mai reprezentativ al acestei stări de Spirit.⁵

Acest model ideologic : Masă → contradicție principală → producție „revoluționară” individuală → secte, n-ar fi desigur complet dacă la sfârșitul parcursului nu ar apărea negarea procesului, adică sinteza sa într-un nou individ mai mult sau mai puțin producător, adică producător de plus și de minus. Astfel, schema se închide și se reînnoiește, întâlnește noi forțe care îi accentuează antagonismele. Traversând diversele stadii ale capitalismului, schema poate fi regăsită aproape întotdeauna identică cu sine din perspectiva unei posibile deplasări a câmpului de activitate a contradicției principale („în epoca imperialismului cele mai mari diferențe politice sînt foarte atenuate”). Teoria care se elaborează astăzi în cadrul luptei de clasă nu trebuie să îndepărteze această eventualitate, în măsura în care armele, acum ale sale, oricare ar fi frontul de luptă (economic, ideologic, politic), sînt atotputernice. Din această perspectivă, cea a unei lupte deosebit de lungi și aspre pe frontul ideologic, se impune revenirea asupra momentelor de maximă intensitate ale rezonanței contradicției principale în cele mai diverse câmpuri. Și, pentru că această re-

⁵ *Sectă*, așa cum terminologia lui Marx definește cuvîntul, mi se pare a fi mai potrivit decât colectiv sau grup etc. Aceasta, în măsura în care *sectă* ne permite să situăm activitatea acestui tip de reproducere academică în interiorul instrumentelor ideologice într-un mod care nu o limitează mecanic la cîteva semnături. A se vedea chiar în acest număr, *Vérité d'une marchandise : le bluff „change”* și în *Cinétique* nr. 5, „Le front gauche de l'art”.

venire este UNA din condițiile pe care proletariatul trebuie să le îndeplinească pentru a deveni stăpînul suprastructurilor, el, proletariatul, nu trebuie să negligeze nici unul din cîmpurile (oricît de excentrice ar fi ele) în care se investește ideologia dominantă. Iluzia centrului nu este oare una din principalele capcane ideologice? Astfel, structura proprie „evoluției” picturii moderne prinsă în lanțul de refulări, pe care le produce imposibilitatea (sau refuzul) de a gîndi contradicția principală, nu rămîne fără consecințe.

N.B. Într-un cîmp specific (în cîmpul specific al picturii) recunoașterea contradicției principale presupune în mod necesar efecte empirice care vor paraliza nu numai evoluția acestui cîmp specific ci, vor afecta chiar într-un anume fel cîmpuri mai mult sau mai puțin învecinate. Aș putea spune că „anchilozarea” se produce în punctele în care disciplinele se articulează productiv unele cu altele, aceste puncte devenind astfel deosebit de strategice în lupta ideologică. La urma urmelor, toate acestea pot fi concepute în spațiul demultiplicării contradicțiilor produse de burghezie, contradicții ce pot fi rezumate, așa cum am demonstrat-o mai sus, prin lupta perpetuă dintre un plus de știință și un plus de mistică. Dacă, așa cum este cazul aici, ne hotărîm să luăm în considerare repercusiunile ideologice produse de transformarea mijloacelor de producție și a relațiilor de producție din secolul al XIX-lea, va trebui în mod inevitabil, în cadrul practicii marxiste — singura care poate aprecia sensul acestei revoluții — să analizăm situația obiectivă a celor două științe născute din raționalismul inherent acestei epoci: psihanaliza și lingvistica. Produse ale contradicțiilor proprii ideologiei pozitivistice a științei, psihanaliza și lingvistica operează o analiză retrospectivă chiar asupra instrumentelor care constituie subiectul ideologic al acestei științe, o revenire care, bineînțeles, nu va fi nici ea scutită de povara de contradicții și antagonisme; mai ales în măsura în care aici, ca și în alte părți, contradicția principală va fi refulată. Rezultă că aceste științe ale sistemelor semnificante sînt singurele care pot să producă articularea nece-

sară înțelegerii fenomenelor ideologice, astfel încât, în câmpul practicii sociale, această articulare să restituie impactul real al uneia sau alteia dintre practicile specifice. Dacă, la nivelul unei practici semnificante date, luăm în considerare pictura, efectele „revoluționare” sau salturile calitative datate (secolul al XIX-lea), neputându-le studia articulațiile reale (repercusiunea la nivelul ideologiei a transformării relațiilor de producție), ne vom găsi în fața unui fenomen a cărui iraționalitate justifică fuziunea individ-nevroză, pe care o anume societate o sublimează în cuplul *subiect-artist*. Dacă, dimpotrivă, vom lua în considerare diversele moduri de înscriere a acestei practici semnificante, situând-o în cadrul contradicției principale, sîntem obligați :

1) să-i restituim, în acest cadru, rolul obiectiv pentru momentul istoric în care ea este luată în considerare, adică

2) să operăm o retrospectivă asupra propriei structuri de vehicol ideologic (în ceea ce privește istoria picturii, determinările speculare ale semnificantului)

3) să analizăm formele nevrotice (religioase) pe care le iau aceste determinări în câmpul unui tip sau altul de contradicție specifică

4) în sfîrșit, să-i redăm acestei practici complexitatea operatorie de obiect al cunoașterii în câmpul celorlalte practici sociale.⁶

Cele de mai sus rezumă importanța strategică a științelor situate în punctul acestei articulări diferențiale și faptul că, de aceea, va trebui să acordăm o atenție deosebită practicilor a căror rămînere în urmă și al căror empirism teoretic nu poate să nu aibă efect asupra modelelor instituite

⁶ „Un marxist radical va observa mai curînd în practicile semiotice, inclusiv pictura, o activitate de același rang ca și celelalte practici sociale. Pe de altă parte, distincția valorizantă a picturii în simbolică/realistă nu este pertinentă. Valoarea socială a unei practici semiotice constă în modelul global al lumii pe care această practică îl propune : această valoare nu există decît dacă decupajul corpus-ului propus de practica semiotică dată este orientat în sensul rupturilor istorice care reînnoiesc societatea.” Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, p. 51, coll. „Tel Quel”, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

de aceste științe.⁷ Analiza lui Freud asupra corpusului pictural sau chiar cea a psihanaliștilor care i-au urmat este, din acest punct de vedere, la nivelul unei practici semnificante, simptomul unei orbiri specifice, care ar trebui studiat.

Tocmai aici am putea descoperi unul din posibilele aporturi ale acelei „teorii a picturii” — încă de elaborat — în cadrul teoriei generale care acum se constituie.

⁷ A se vedea în legătură cu această problemă, studiul lui Jean-Louis Baudry, *Freud et la création littéraire*, în *Théorie d'ensemble*, coll. „Tel Quel”, Ed. du Seuil, Paris, 1968.

regulile lecturii nu sînt cele ale literei, ci cele ale aluziei : sînt reguli lingvistice, nu filologice.¹

Filologia are într-adevăr drept sarcină fixarea sensului literal al unui enunț, dar nu are nici o putere asupra sensurilor secunde. Dimpotrivă, lingvistica acționează, nu pentru a reduce ambiguitățile limbajului, ci pentru a le înțelege și, dacă putem spune, pentru a le *institui*. Ceea ce poeții cunosc de mult timp sub numele de *sugestie* sau *evocare*, lingvistul încearcă acum să abordeze, dînd un statut științific ezitărilor sensului. R. Jakobson a insistat asupra ambiguității constitutive a mesajului poetic (literar) ; aceasta înseamnă că ambiguitatea nu mai ține de o perspectivă estetică asupra „libertăților” interpretării, și cu atît mai puțin de o cenzură morală asupra riscurilor sale, ci că poate fi formulată în termenii unui cod : limba simbolică a operelor literare este *prin însăși structura sa* o limbă plurală al cărei cod estet alcătuit în așa fel încît orice cuvînt (orice operă) generat de el are sensuri multiple. Această predispoziție există deja în limba propriu-zisă ce comportă mai multe incertitudini decît se recunoaște, fapt care începe să-l preocupe pe lingvist². Și totuși, ambiguitățile limbajului practic nu reprezintă nimic față de cele ale limbajului literar. Primele sînt, într-adevăr, reductibile prin *situația* în care apar : ceva în afara celei mai ambigue fraze, un context, un gest, o amintire ne spune cum trebuie să o înțelegem, dacă vrem să utilizăm *practic* informația pe care este chemată să ne-o transmită : contingența face clar sensul.

ducerea gîndirii sale ar suprima literatorul care s-ar numi, din această pricină, monsieur Tout le Monde” (citată de J. P. Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 576).

¹ Recent și în repetate rînduri s-a reproșat noii critici că ar contraria sarcina educatorului, care este în esență, pare-se, aceea de a *învăța cititul*. Vechea retorică își avea ambiția de a *învăța scrisul* ; ea dădea reguli de creație (de imitație) și nu de receptare. Putem, într-adevăr, să ne întrebăm dacă nu sărăcim lectura izolîndu-i astfel regulile. A citi bine înseamnă, virtual, a scrie bine, adică, a scrie conform simbolului.

² Cf. A. J. Greimas, *Cours de Sémantique*, în special capitolul VI asupra Izotopiei discursului (Curs apărut la École normale supérieure de Saint-Cloud, 1964).

Nimic asemănător în cazul operei: opera este pentru noi fără contingentă, și aceasta o definește, poate, cel mai bine; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nici o situație, nici o viață practică nu este acolo pentru a ne comunica sensul pe care trebuie să i-l dăm; ea are întotdeauna ceva citațional: ambiguitatea îi este în întregime pură; oricât de prolixă ar fi, are întotdeauna ceva din concizia pythică, cuvinte conforme unui prim cod (Pythia nu divaga), și totuși deschisă mai multor sensuri pentru că aceste cuvinte erau pronunțate în afara oricărei situații — dacă nu în chiar situația de ambiguitate: opera este întotdeauna într-o situație profetică. Bineînțeles, adăugând situația mea lecturii pe care o fac unei opere, pot să-i reduc ambiguitatea (și așa se întâmplă de obicei); dar această situație, schimbătoare, compune opera, nu o regăsește: opera nu poate protesta împotriva sensului pe care i-l dau, din moment ce mă supun eu însumi constrîngerilor codului simbolic care o fondează, adică din moment ce accept să-mi înscriu lectura în spațiul simbolurilor; dar ea nu poate nici să autentifice acest sens, căci codul secund al operei este limitativ, nu prescriptiv: el trasează volume de sens, nu linii; fondează ambiguități, și nu un sens.

Retrasă din orice situație, opera se oferă tocmai prin aceasta, explorării: în fața celui care o scrie sau o citește, ea devine o întrebare pusă limbajului ale cărui fundamente le simțim, ale cărui limite le atingem. Opera devine astfel depozitarea unei imensne, neîncetate anchete asupra cuvintelor.¹ Am vrea întotdeauna ca simbolul să nu fie decît o caracteristică a imaginației. Dar simbolul are și o funcție critică, iar obiectul criticii sale este limbajul însuși. *Criticilor Rațiunii* pe care ni le-a dat filosofia, le-am putea eventual adăuga o *Critică a Limbajului* — acesta fiind literatura însăși.

Or, dacă e adevărat că opera deține, prin structură, un sens multiplu, ea trebuie să dea naștere la două discursuri

¹ Ancheta scriitorului asupra limbajului: această temă a fost propusă și tratată de Marthe Robert în legătură cu Kafka, (în *Kafka*, Gallimard, „Bibliothèque idéale“, 1960).

diferite : căci putem urmări aici, pe de-o parte, toate sensurile pe care le acoperă sau, ceea ce este același lucru, sensul vid care le suportă pe toate ; iar pe de altă parte, putem urmări doar unul din aceste sensuri. În orice caz, cele două discursuri nu trebuie să fie confundate, căci nu au nici același obiect, nici aceleași sancțiuni. Putem propune numele de *știință a literaturii* (sau a scriiturii) pentru acest discurs general al cărui obiect este, nu un anume sens, ci însăși pluralitatea sensurilor operei, și *critică literară* pentru celălalt discurs care își asumă în mod deschis, pe propriile-i riscuri, intenția de a da un sens particular operei. Această distincție nu este totuși suficientă. Pentru că acordarea sensului poate fi scrisă sau tăcută, vom separa *lectura* operei de *critica* sa : prima este imediată ; a doua este mediată printr-un limbaj intermediar care este scriitura criticului. *Știință, Critică, Lectură*, acestea sînt cele trei cuvinte pe care trebuie să le parcurgem pentru a împleni în jurul operei cununa sa de limbaj.

Știința literaturii

Avem o istorie a literaturii, dar nu avem o știință a literaturii, pentru că, fără îndoială, nu am reușit încă să recunoaștem pe deplin natura *obiectului* literar, care este un obiect scris. Din momentul în care admitem că opera este făcută din scriitură (și tragem de aici toate consecințele), o *anume* știință a literaturii devine posibilă. Obiectul său (dacă ea va exista într-o zi) nu va putea fi unul ce impune operei un sens, în numele căruia și-ar asuma dreptul de a le înlătura pe celelalte : s-ar compromite în această acțiune (așa cum a făcut-o pînă acum). Nu va putea fi o știință a conținuturilor (asupra cărora doar cea mai strictă știință istorică poate avea putere), ci o știință a *condițiilor* conținutului, adică a formelor : se va interesa de variațiile de sens generate și, dacă putem spune așa, *generabile* de opere ; ea nu va interpreta simbolurile, ci numai polivalența lor ; într-un cuvînt, obiectul său nu va mai fi suma sensurilor pline ale operei ci, dimpotrivă, sensul vid care le suportă pe toate.

Modelul său va fi, bineînțeles, lingvistic. Pus în fața imposibilității de a stăpîni toate frazele unei limbi, lingvistul acceptă să stabilească *un model ipotetic de descriere*, pe baza căruia să poată explica cum sînt generate frazele infinite ale unei limbi.¹ Oricare ar fi corectările pe care am fi siliți să le facem, nu există nici un motiv care să împiedice aplicarea unei astfel de metode la operele literaturii: aceste opere sînt ele însele asemănătoare unor imense „frazе”, derivate din limba generală a simbolurilor printr-un număr de transformări reglate sau, mai general, printr-o anume logică semnificantă care trebuie descrisă. Altfel spus, lingvistica poate da literaturii acest model generativ care este principiul oricărei științe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de niște reguli pentru a explica niște rezultate. Știința literaturii va avea deci drept obiect, nu motivarea faptului pentru care un sens trebuie acceptat, nici cea pentru care a fost acceptat (acest lucru, o dată mai mult, este treaba istoricului), ci cauza pentru care el este *acceptabil*, nu în funcție de regulile filologice ale literei, ci în funcție de regulile lingvistice ale simbolului. Regăsim aici, transpusă la scara unei științe a discursului, sarcina lingvisticii recente, aceea de a descrie *gramaticalitatea* frazelor, și nu semnificația lor. În același fel ne vom strădui să descriem *acceptabilitatea* operelor, și nu sensul lor. Nu vom clasa ansamblul sensurilor posibile ca pe o ordine imobilă, ci ca pe urmele unei imense dispuneri „operante” (pentru că ea permite alcătuirea operelor), extinsă de la autor la societate. Răspunzînd *facultății limbajului* postulată de Humboldt și Chomsky există, poate, în om o *facultate a literaturii*, o energie a cuvîntului care nu are nimic comun cu „geniul”, pentru că este alcătuită din reguli independente de autor și nu din inspirație sau voință personală. Nu imagini, idei sau versuri sînt șoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, marile forme vide care ne permit să vorbim și să operăm.

Sînt ușor de imaginat sacrificiile pe care o asemenea știință le implică privitor la ceea ce iubim sau credem

¹ Mă gîndesc aici, desigur, la lucrările lui N. Chomsky și la propunerile gramaticii transformaționale.

că iubim în literatură, cînd vorbim despre ea, și care este adesea *autorul*. Și totuși : cum ar putea vorbi știința despre *un* autor ? Știința literaturii nu poate decît să apropie opera literară, cu toate că aceasta este semnată de mit, care nu este semnat.¹ Sîntem în general înclinați să credem, cel puțin astăzi, că scriitorul poate să-și revendice sensul operei și să-l afirme drept legal ; de unde și întrebarea absurdă a criticului adresată scriitorului mort, vieții, urmelor intențiilor sale, pentru a ne asigura el însuși de ceea ce semnifică opera sa : vrem cu orice chip să facem să vorbească mortul sau substituții săi, timpul, genul, lexicul, pe scurt, *elementul contemporan* autorului, proprietar prin metonimie al dreptului scriitorului, transferat asupra creației sale. Chiar mai mult : ni se cere să așteptăm moartea scriitorului pentru a-l putea trata cu „obiectivitate” ; curioasă răsturnare : în momentul în care opera devine mitică, trebuie să o tratăm ca pe un fapt exact.

Moartea are o altă importanță : ea face ireală semnătura autorului și transformă opera în mit : adevărul anecdotelor se consumă degeaba pentru a întîlni adevărul simbolurilor.² Bunul simț popular o știe prea bine : nu mergem să vedem jucîndu-se „o operă de Racine”, ci „un Racine”, așa cum mergem să vedem „un Western”, ca și cum am lua după bunul nostru plac, pentru a ne hrăni, la un anumit interval de timp, puțin din substanța unui mare mit ; nu mergem să vedem *Fedra*, ci pe Berma în *Fedra*, ca și cum am citi Sofocle, Freud, Hölderlin și Kierkegaard în *Oedip* și *Antigona*. Și, de fapt, avem dreptate, pentru că refuzăm astfel ca moartea să copleșască viața, eliberăm opera de constrîngerile intenției, regăsim vibrația mitologică a sensurilor. Ștergînd semnătura scriitorului, moartea fondează adevărul

¹ „Mitul este un cuvînt ce pare să nu aibă emițător veritabil care să-i asume conținutul și să-i revendice sensul ; el este deci enigmatic” (L. Sebag, „Le Mythe : Code et Message”, *Temps modernes*, mars, 1965).

² „Doar moartea face ca judecata posterității asupra individului să fie mai dreaptă decît cea a contemporanilor. Nu te dezvălui decît după moarte...” (F. Kafka, *Préparatifs de nocces à la campagne*, Gallimard, 1957, p. 366).

operei, care este enigmă. Fără îndoială, opera „civilizată” nu poate fi tratată ca un mit, în sensul etnologic al termenului; dar diferența ține mai puțin de semnătura mesajului decât de substanța sa: operele noastre sînt scrise, lucru care le impune constrîngerii de sens pe care mitul oral nu le-a putut cunoaște; ne așteaptă o mitologie a scriiturii care nu va avea drept obiect opere *determinate*, adică înscrise într-un proces de determinare a cărui origine ar fi o persoană (autorul), ci opere *străbătute* de marea scriitură mitică în care umanitatea își încearcă semnificațiile, adică dorințele.

Va trebui deci să acceptăm redistribuirea obiectelor științei literare. Autorul, opera nu sînt decât punctul de plecare al unei analize al cărei orizont este limbajul: nu poate exista o știință a lui Dante, Shakespeare sau Racine, ci doar o știință a discursului. Această știință va avea două mari domenii, în funcție de semnele de care se va ocupa; primul va cuprinde semnele inferioare frazei, cum sînt vechile figuri, fenomenele de conotație, „anomaliile semantice”¹ etc., pe scurt, toate trăsăturile limbajului literar în ansamblul său; cel de-al doilea va cuprinde semnele superioare frazei, părțile discursului din care se poate deduce o structură a povestirii, a mesajului poetic, a textului discursiv² etc. Unitățile mari și mici ale discursului sînt evident într-un raport de integrare (ca și fenomenele față de cuvinte și cuvintele față de frază), dar ele se constituie în niveluri independente de descriere. Abordat în acest fel, textul literar se va oferi unor

¹ Tz. Todorov, „Les anomalies sémantiques”, apărut în revista *Langages*.

² Analiza structurală a povestirii prilejuiește azi cercetări preliminare, care au loc la Centre d'Études des Communications de Masse de l'École pratique des Hautes Études, plecînd de la lucrările lui V. Propp și Cl. Lévi-Strauss. — În legătură cu mesajul poetic, a se vedea: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, cap. 11 și Nicolas Ruwet: „L'analyse structurale de la poésie” (*Linguistics* 2, dec. 1963) și „Analyse structurale d'un poème français”, (*Linguistics* 3, jan. 1964). Cf. de asemenea, Cl. Lévi-Strauss și R. Jakobson: „Les chats de Charles Baudelaire” (*l'Homme*, II, 1962, 2) și Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966).

analize *sigure*, dar este evident faptul că aceste analize vor lăsa neatins un enorm reziduu. Acest reziduu ar corespunde în suficientă măsură la ceea ce, astăzi, noi considerăm esențial în operă (geniul personal, arta, umanitatea), exceptînd cazul în care am manifesta interes și dragoste pentru adevărul miturilor.

Obiectivitatea cerută de această nouă știință a literaturii se va răsfrînge de asemenea nu asupra operei imediate (care ține de istoria literară sau de filologie), ci asupra inteligibilității sale. Așa cum fonologia, fără a refuza verificările experimentale ale foneticii, a fondat o nouă obiectivitate a sensului fonic (și nu numai cea a sunetului fizic), tot astfel există o obiectivitate a simbolului, diferită de cea necesară fondării literei. Obiectul produce constrîngerii de substanță, nu reguli de semnificare: „gramatica” operei nu este cea a idiomului în care este scrisă, iar obiectivitatea noii științe depinde de această a doua gramatică, nu de prima. Știința literaturii nu se va interesa de faptul că opera a existat, ci de faptul că a fost înțeleasă și că mai este încă: inteligibilul va fi izvorul „obiectivității” sale.

Va trebui deci să renunțăm la ideea că știința literaturii poate să ne ofere sensul care trebuie negreșit atribuit unei opere: ea nu *va da* și nu *va regăsi* nici un sens, ci va descrie în funcție de care logică anume sînt generate sensurile, într-un fel care poate fi *acceptat* de logica simbolică a oamenilor, tot așa cum frazele limbii franceze sînt *acceptate* de „sentimentul lingvistic” al francezilor. Rămîne un drum lung de parcurs pînă vom putea dispune de o lingvistică a discursului, adică de o veritabilă știință a literaturii, conformă naturii verbale a obiectului său. Căci dacă lingvistica poate să ne ajute, ea nu poate singură să rezolve toate problemele pe care le ridică aceste obiecte noi, adică părțile discursului și sensurile duble. Ca atare, ea va face apel la istorie, care îi va furniza durata, adesea imensă, a codurilor secunde (cum este cazul codului retoric) și la antropologie, care va permite descrierea logicii generale a semnificațiilor prin comparații și integrări succesive.

Critica

Critica nu este știință. Aceasta din urmă se ocupă de sensuri, cealaltă le produce. Ea ocupă, așa cum am spus, un loc intermediar între știință și lectură, conferind o limbă cuvîntului pur care citește și un cuvînt (printre altele) limbii mitice din care este alcătuită opera și despre care vorbește știința.

Raportul criticii cu opera este cel al unui sens cu o formă. Criticul nu poate pretinde să „traducă” opera, să o facă adică mai explicită, căci nu există nimic mai clar decît opera. Dar el poate să „genereze” un anume sens, derivîndu-l dintr-o formă care este opera. Dacă citește „fiica lui Minos și a Pasiphaei”, rolul său nu este de a stabili că este vorba de Fedra (filologii vor face acest lucru), ci de a concepe o rețea de sens, astfel încît să se instaleze aici, conform anumitor exigențe logice asupra cărora vom reveni imediat, tema chthoniană și tema solară. Criticul dedublează sensurile, făcînd ca, deasupra primului limbaj al operei să plutească un al doilea limbaj, adică o coerență de semne. Este vorba, de fapt, de un fel de anamorfoză, fiind bine stabilită că, pe de o parte, opera nu se oferă niciodată ca o pură reflectare (ea nu este un obiect specular ca un măr sau o cutie) iar, pe de altă parte, că anamorfoza însăși este o transformare *supravegheată*, supusă unor constrîngerii optice: din ceea ce reflectă trebuie să transforme *totul*; să nu transforme decît urmînd anumite legi; să transforme întotdeauna în același sens. Acestea sînt cele trei constrîngerii ale criticii.

Criticul nu poate spune „orice”.¹ Ceea ce îi controlează expunerea nu este totuși teama morală de a „delira”; mai întîi, pentru că el lasă altora sarcina nedemnă de a tranșa peremptoriu între rațiune și lipsa de rațiune, în chiar secolul în care delimitarea lor este repusă în discuție²; apoi, pentru că dreptul de a „delira” a fost cucerit de literatură cel puțin de la Lautréamont încoaie și pentru că critica ar putea foarte

¹ Acuzație adusă noii critici de R. Picard (*op. cit.*, p. 66).

² Trebuie să reamintim că nebunia are o istorie — și că această istorie nu s-a sfîrșit? (Michel Foucault, *Folie et Dérailson, Histoire de la Folie à l'âge classique*, Plon, 1961).

bine intra în delir conform unor motive poetice, cu condiția să declare acest lucru; în sfârșit, pentru că delirurile de astăzi sînt adesea adevărurile de mîine; Taine nu i-ar fi părut, oare, delirant lui Boileau, Georges Blin lui Brunetière? Nu, dacă criticul are ceva de spus (și nu orice), înseamnă că el acordă cuvîntului (al autorului și al său) o funcție semnificantă și că, prin urmare, anamorfoza pe care o imprimă operei (și căreia nimeni nu poate să i se sustragă) este ghidată de constrîngerile formale ale sensului: sensul nu se face oricum (dacă vă îndoiiți, încercați); sancțiunea criticului nu este sensul operei, ci este sensul a ceea ce el spune despre operă.

Prima constrîngere cere să considerăm că în operă totul este semnificativ: o gramatică nu este bine descrisă dacă în ea nu se pot explica *toate* frazele, un sistem de sensuri este nedesăvîrșit dacă *toate* cuvintele nu pot să-și găsească un loc inteligibil: este suficient ca un singur element să fie în plus și descrierea nu este bună. Această regulă a exhaustivității, pe care lingviștii o cunosc bine, are o altă valoare decît ceea ce controlului statistic ce pare a fi impus ca o obligație criticului.¹ O opinie persistentă, cu originile tot într-un pretins model al științelor fizice, îi spune că nu poate reține din operă decît elementele frecvente, repetate, în caz contrar făcîndu-se vinovat de „generalizări abuzive” și de „extrapolări aberente”; nu puteți, i se spune, să tratați ca „generale” situații pe care le găsim doar în două sau trei tragedii ale lui Racine. Trebuie să reamintim încă o dată² că, din punct de vedere structural, sensul nu se naște prin repetiție, ci prin diferență, în așa fel încît un termen rar, de îndată ce este surprins într-un sistem de excluderi și relații, semnifică tot atît de mult cît un termen frecvent: în franceză, cuvîntul *baobab* nu are nici mai mult nici mai puțin sens decît cuvîntul *ami*. Statistica unităților semnificante își are interesul său, și o parte a lingvisticii se ocupă

¹ R. Picard, *op. cit.*, p. 64.

² Cf. Roland Barthes, „A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: Sociologie et Socio-logique” (*Information sur les Sciences sociales*, Unesco, dec. 1962, I, 4, p. 116).

de acest lucru ; dar ea clarifică *informația*, nu semnificația. Din punct de vedere critic, nu poate conduce decît la un impas ; căci din momentul în care definim interesul unei notații sau, dacă vrem, gradul de persuasiune al unei trăsături prin numărul aparițiilor sale, trebuie să stabilim metodic acest număr : începînd cu cîte tragedii voi avea dreptul să „generalizez“ o situație raciniană ? Cinci, șase, zece ? Trebuie să depășesc „media“ pentru ca trăsătura să fie notabilă iar sensul să apară ? Ce voi face cu termenii rari ? Să mă debarasez de ei, numindu-i pudic „exceptii“, „devieri“ ? Tot atîtea absurdități pe care semantica ne permite să le evităm. Căci „a generaliza“ nu desemnează aici o operație cantitativă (a deduce din numărul aparițiilor sale adevărul unei trăsături), ci calitativă (a insera orice termen, chiar rar, într-un ansamblu general de relații). Bineînțeles, singură, o imagine nu poate alcătui imaginarul¹, dar imaginarul nu se poate descrie fără această imagine, oricît de fragilă și solitară ar fi ea, fără acel ceva indestructibil al acestei imagini. „Generalizările“ limbajului critic au legătură cu amplizarea raporturilor din care face parte o notație și nu cu numărul aparițiilor materiale ale acestei notații : un termen poate fi formulat o singură dată în toată opera și, totuși, datorită efectului unui anumit număr de transformări care definesc faptul structural, el poate fi prezent „peste tot“ și „întotdeauna“. ²

Și aceste transformări își au constrîngerile lor : cele ale logicii simbolice. „Regulile elementare ale gîndirii științifice sau, pur și simplu, articulate“ ³ sînt opuse, „delirului“ noii critici, ceea ce e stupid ; există o logică a semnificantului. Bineînțeles, nu o cunoaștem bine și nu este încă ușor să știm cărei „cunoașteri“ i-ar putea constitui obiectul : dar cel puțin o putem aborda, așa cum fac psihanaliza și structuralismul ; știm, cel puțin, că nu putem vorbi oricum despre simboluri ; dispunem, cel puțin — chiar dacă doar provizoriu — de anumite modele care permit explicarea filierelor în func-

¹ R. Picard, *op. cit.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 58.

ție de care se stabilesc lanțurile de simboluri. Existența lor ar trebui să prevină uimirea, ea însăși uimitoare, pe care o încearcă vechea critică atunci când sînt alăturate sufocarea și otrava, gheața și focul¹. Aceste forme de transformare au fost enunțate deopotrivă de psihanaliză și retorică.² Ele sînt, de exemplu: substituirea propriu-zisă (metafora), omisiunea (elipsa), condensarea (omonimia), deplasarea (metonimia), negația (antifraza). Deci criticul caută să regăsească transformările reglate, nealeatorii, asupra unor șiruri foarte înrîmurate (*pasărea, zborul, floarea, focul de artificii, evantaiul, fluturile, dansatoarea, la Mallarmé*)³, permițînd legături îndepărtate, dar legale (*marele fluviu calm și arborele tomnatic*), în așa fel încît opera, departe de a fi citită într-un mod „delirant”, este pătrunsă de o unitate din ce în ce mai largă. Aceste legături sînt ușor de făcut? Nu mai mult decît cele ale poeziei însăși.

Cartea este o lume. Criticul încearcă în fața cărții aceleași condiționări ale cuvîntului ca și scriitorul în fața lumii. Aici ajungem la a treia constrîngere a criticii. Ca și în cazul scriitorului, anamorfoza pe care criticul o impune obiectului său este întotdeauna dirijată: ea trebuie să meargă întotdeauna în același sens. Care este acest sens? Cel al „subiectivității” care i se reproșează atît de mult noului critic? În mod obișnuit, se înțelege prin critică „subiectivă” un discurs lăsat în întregime la discreția unui *subiect*, care nu ține defel seama de *obiect* și care este considerat (pentru a-l copleși mai bine) a fi redus la exprimarea anarhică și limbută a sentimentelor individuale. La aceasta putem deja răspunde că o subiectivitate sistematizată, adică *cultivată* (depinzînd de cultură), supusă unor constrîngeri imense care își au și ele izvorul în simbolurile operei are, poate, mai multe șanse de a-și apropia obiectul literar decît o obiectivitate incultă, neputincioasă și care se adăpostește în spatele literii ca în spatele unei naturi. Dar, de fapt, nu despre

¹ *Ibid.*, p. 15 și p. 23.

² Cf. E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne” (*La psychanalyse*, nr. 1, 1956, 3—39).

³ J. P. Richard, *op. cit.*, p. 304 și urm.

aceasta este vorba : critica nu este știința ; în critică, nu obiectul trebuie opus subiectului, ci predicatul său. Altfel spus, criticul înfruntă un obiect care nu este opera, ci propriul său limbaj. Ce raport poate avea un critic cu limbajul ? Din acest punct de vedere trebuie definită „subiectivitatea” criticului.

Critica clasică instaurează credința naivă că subiectul este un „plin” și că raporturile subiectului și limbajului sînt cele ale unui conținut și ale unei expresii. Recurgînd la discursul simbolic, ajungem, se pare, la credința inversă : subiectul nu este o plenitudine individuală pe care avem sau nu dreptul să o eliminăm în limbaj (în funcție de „genul” de literatură pe care îl alegem), ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împletește un cuvînt infinit transformat (inserat într-un lanț de transformări), în așa fel încît orice scriitură *care nu minte* nu desemnează atributele interioare ale subiectului, ci absența sa.¹ Limbajul nu este predicatul unui subiect, inexprimabil sau pe care l-ar ajuta să se exprime, ci este subiectul.² Mi se pare (și nu cred să fiu singurul care gîndește astfel) că tocmai aceasta definește literatura : dacă ar fi vorba doar de a „stoarce” pur și simplu (ca pe o lămîie) subiecte și obiecte la fel de pline, prin „imagini”, la ce ar mai servi literatura ? Discursul de rea credință ar fi de-ajuns. Simbolul apare din necesitatea de a desemna mereu *nimicul* aceluia *eu* care sînt. Adăugîndu-și limbajul la cel al autorului, iar simbolurile la simbolurile operei, criticul nu „deformează” obiectul pentru a se exprima în el, nu face din acesta predicatul propriei sale persoane ; el reproduce încă o dată, ca un semn desprins și variat, semnul operelor al căror mesaj, infinit repetat, nu este o „subiectivitate”, ci însăși confundarea subiectului și limbajului, în așa fel încît critica și opera spun întotdeauna :

¹ Se recunoaște aici un ecou, chiar dacă deformat, al ideilor Doctorului Lacan la seminarul său de la École pratique des Hautes Études.

² „Numai inexprimabilul este subiectiv”, spune R. Picard (*op. cit.*, p. 13). Ar însemna să expediem puțin prea repede raporturile subiectului și limbajului, din care alți „gînditori” decît R. Picard fac o problemă deosebit de dificilă.

sînt literatură, iar prin vocile lor conjugate, literatura nu enunță niciodată decît absența subiectului.

Bineînțeles, critica este o lectură profundă (sau mai bine : *profilată*), ea descoperă în operă ceva inteligibil și, prin aceasta, este adevărat, ea descifrează și are caracterul unei interpretări. Totuși, ceea ce ea descoperă nu poate fi un semnificat (căci acest semnificat se retrage fără încetare pînă la vidul subiectului), ci numai șiruri de simboluri, omologii de raporturi : „sensul” pe care ea îl dă operei nu este de fapt decît o nouă eflorescență a simbolurilor care alcătuiesc opera. Cînd criticul găsește în pasărea și evantaiul mallarméean un „sens” comun, acela al unui *du-te vino*, al *virtualului*¹, el nu desemnează un ultim adevăr al imaginii, ci doar o nouă imagine, ea însăși suspendată. Critica nu este o traducere, ci o perifrază. Ea nu poate pretinde să regăsească „fondul” operei, căci acest fond este însuși subiectul, adică o absență : orice metaforă este un semn fără sfîrșit, iar procesul simbolic, în profunzimea sa, desemnează tocmai aceste depărtări ale semnificatului : criticul nu poate decît să continue metaforele operei, nu le poate reduce ; încă o dată, dacă în operă există un semnificat „ascuns” și „obiectiv”, simbolul nu este decît eufemism, literatura doar deghizare, iar critica doar filologie. A aduce opera în situația de a fi ceva pur explicit echivalează cu o acțiune sterilă, pentru că atunci, *imediat*, nu mai este nimic de spus despre ea, iar funcția operei nu poate fi aceea de a-i face să tacă pe cei care o citesc ; dar este aproape la fel de zadarnic să cauți în operă ceea ce ea ar spune fără să o spună, să-i bănuiești un secret ultim, care odată descoperit, nu ar mai rămîne nimic de adăugat : orice s-ar spune despre operă, rămîne întotdeauna în ea, *ca și în primul său moment*, un limbaj, un subiect, o absență.

Măsura discursului critic este *justețea* sa. Ca și în muzică deși o notă corectă nu este o notă „adevărată”, adevărul cîntecului depinde în ultimă instanță de *justețea* sa, pentru că *justețea* este alcătuită dintr-un unison sau o armonie ; în

¹ J. P. Richard, *op. cit.*, III, VI.

același fel, pentru a fi adevărat, criticul trebuie să fie just, trebuie să încerce să reproducă în propriul său limbaj, conform „unei puneri în scenă spirituale exacte”¹, condițiile simbolice ale operei, altfel nu va putea cu nici un chip să o „respecte”. Există, într-adevăr, două procedee, inegale ca strălucire, de a pierde simbolul. Primul, am văzut deja, este foarte expeditiv: el constă în negarea simbolului, în reducerea profilului semnificant al operei la platitudinea unei false litere sau în închiderea sa în impasul unei tautologii. Total opus, cel de-al doilea constă în interpretarea științifică a simbolului: în acest sens se declară, pe de-o parte, că opera se oferă descifrării (ceea ce îi dezvăluie caracterul simbolic) dar, pe de altă parte, această descifrare se face printr-un cuvânt, el însuși literal, fără profunzime, fără scăpări, menit să oprească metafora infinită a operei pentru a-i câștiga în această oprire „adevărul”: de acest tip sînt criticile simbolice de intenție științifică (sociologică sau psihanalitică). În ambele cazuri, simbolul este pierdut datorită disparității arbitrare a limbajelor, cel al operei și cel al criticului: este la fel de excesivă dorința de a reduce simbolul ca și încăpățînarea de a nu vedea decît litera. *Trebuie ca simbolul să meargă în căutarea simbolului*, trebuie ca o limbă să vorbească pe deplin o altă limbă: numai astfel litera operei este respectată. Acest ocol care îl redă, în sfîrșit, pe critic literaturii, nu este inutil: el ne permite să luptăm împotriva unei duble amenințări: a vorbi despre o operă poate însemna căderea într-un cuvînt nul, vorbărie sau tăcere, sau într-un cuvînt reificant care imobilizează sub o literă ultimă semnificatul pe care crede că l-a găsit. În critică, cuvîntul just nu este posibil decît dacă responsabilitatea „interpretului” față de operă se identifică cu responsabilitatea criticului față de propriul cuvînt.

În fața științei literaturii, chiar dacă o întrevede, criticul rămîne total dezarmat, căci el nu poate dispune de limbaj ca de un bun sau de un instrument: *el este cel care*

¹ Mallarmé, Prefață la „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (*Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 455).

nu știe ce să înțeleagă prin știința literaturii. Chiar dacă această știință i s-ar defini ca pur „expozitivă” (și nu explicativă), s-ar simți totuși despărțit de ea : el expune însuși limbajul și nu obiectul său. Și totuși, această distanță nu rămîne cu totul deficitară, din moment ce ea permite criticii să dezvolte tocmai ceea ce îi lipsește științei, și anume *ironia*. Ironia nu este nimic altceva decît întrebarea pusă limbajului de către limbaj.¹ Obiceiul pe care l-am deprins de a da simbolului un orizont religios sau poetic ne împiedică să sesizăm că există o ironie a simbolurilor, un fel de a pune limbajul în discuție prin excesele aparente, declarate ale limbajului. Față de săraca ironie voltairiană, produs narcisic al unei limbi prea încrezătoare în sine, ne putem imagina o altă ironie, pe care, în lipsă de alt termen mai bun, o vom numi *barocă*, pentru că ea utilizează formele și nu ființele, pentru că ea dezvoltă limbajul în loc să-l reducă.² De ce ar fi ea interzisă criticii ? Este poate singura modalitate serioasă care îi rămîne, atîta timp cît statutul științei și al limbajului nu este bine stabilit — lucru ce pare valabil și astăzi. Ironia este deci ceea ce îi este dat imediat criticului : nu să vadă adevărul, cum spunea Kafka, ci să fie acest adevăr³, în așa fel încît să îi putem cere, nu acel : *faceți-mă să cred ceea ce spuneți*, ci, mai mult : *faceți-mă să cred în hotărîrea voastră de a o spune*.

¹ În măsura în care există un *anume* raport între critic și romancier, ironia criticului (față de propriul său limbaj ca obiect de creație) nu este fundamental diferită de ironia sau umorul care marchează după Lukacs, René Girard și L. Goldmann, felul în care romancierul depășește conștiința eroilor săi (Cf. L. Goldmann, „Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman”, *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1963, 2, p. 229). Inutil să mai spunem că această ironie (sau autoironie) nu este niciodată perceptibilă adversarilor noii critici.

² Gongorismul, în sensul transistoric al termenului, comportă întotdeauna un element reflexiv ; prin tonuri care pot să varieze foarte mult, de la oratoriu la simplul joc, figura excesivă conține o reflecție asupra limbajului a cărui seriozitate este resimțită. (Cf. Severo Sarduy, „Sur Gongora”, *Tel Quel*, nr. 25).

³ „Nu toată lumea poate vedea adevărul, dar toată lumea poate să fie acest adevăr...” F. Kafka, citat de Marthe Robert, *op. cit.*, p. 80.

Lectura

Mai rămîne o ultimă iluzie la care trebuie să renunțăm : criticul nu se poate în nici un fel substitui cititorului. În zadar va rîvni el — sau i se va cere — să vorbească, oricît de respectuos, în numele lecturii altora, să nu fie decît un cititor căruia alți cititori i-au încredințat exprimarea propriilor sentimente datorită cunoștințelor și judecății sale, pe scurt, să figureze drepturile unei colectivități asupra operei. De ce ? Pentru că, chiar dacă definim criticul ca un cititor care scrie, aceasta înseamnă că cititorul întâlnește în calea sa un mediator de temut : scriitura.

Or, a scrie înseamnă într-un anume fel a distruge lumea (cartea) și a o reface. Să ne gîndim aici la modul profund și subtil în care Evul mediu a reglat întotdeauna raporturile cărții (tezaur antic) cu cei care aveau sarcina de a înnoi această materie absolută (absolut respectată) prin mijlocirea unui cuvînt nou. Astăzi nu-l cunoaștem decît pe istoric și critic (și ni se mai cere, în mod eronat, să-i și confundăm) ; Evul mediu a stabilit în jurul cărții patru funcții distincte : *scriptorul* (care recopia fără să adauge nimic), *compilatorul* (care nu adăuga niciodată nimic de la sine), *comentatorul* (care nu intervenea în textul recopiat decît pentru a-l face inteligibil) și în sfîrșit *autorul* (care își afirma propriile idei bazîndu-se întotdeauna pe alte autorități). Un astfel de sistem stabilit în mod explicit cu unicul scop de a fi „fidel” textului vechi, singura Carte recunoscută (se poate imagina, oare un „respect” mai mare decît cel al Evului mediu pentru Aristotel sau Priscian ?), deci un astfel de sistem a produs, totuși, o „interpretare” a Antichității pe care lumea modernă s-a grăbit să o respingă și care îi va apare criticii noastre „obiective” ca total „delirantă”. Viziunea critică începe, într-adevăr, de la *compiler* : nu trebuie să adaugi ceva de la tine unui text pentru a-l „deforma” : este suficient să îl citezi, adică să-l decupezi : un nou inteligibil se naște imediat ; acesta poate fi mai mult sau mai puțin acceptat : el nu este din această cauză mai puțin constituit. Criticul nu este nimic altceva decît un *comentator*, dar unul deplin (și aceasta îl expune suficient) : căci, pe de-o parte, el este un transmițător care recondițio-

nează un material vechi (ce are adesea nevoie de acest lucru : căci, la urma urmei, Racine nu-i datorează oare nimic lui Georges Poulet, iar Verlaine lui Jean-Pierre Richard ? ¹) ; iar pe de altă parte, el este un operator care redistribuie elementele operei cu scopul de a-i da un anume înțeles, adică o anume distanță.

O altă demarcație între cititor și critic : în timp ce nu știm cum *vorbește* cititorul unei cărți, criticul este obligat să adopte un anume „ton“, iar acest ton nu poate fi la urma urmelor decât afirmativ. Criticul poate să se îndoiască și să sufere în sinea sa în mii de feluri și în legătură cu amănunte imperceptibile pentru cel mai răuvoitor dintre cenzorii săi, în final, el nu poate recurge decât la o scriitură plină, adică asertivă. Este derizorie încercarea de eschivă a actului de instituire care fondează orice scriitură prin proteste de modestie, de îndoială sau prudență ; avem de-a face cu semne codate ca și celelalte : ele nu pot garanta nimic. Scriitura *declară*, și prin aceasta este scriitură. Cum ar putea fi critica interogativă, optativă sau dubitativă, fără rea credință, din moment ce ea este scriitură, iar a scrie înseamnă tocmai a întâlni riscul apofantic, alternativa ineluctabilă adevărat/fals ? Ceea ce pronunță dogmatismul scriiturii, dacă se întâmplă cumva așa ceva, este un angajament și nu o certitudine sau o suficiență : nu este nimic altceva decât un act, acea urmă de act care mai supraviețuiește în scriitură.

Astfel, „a atinge“ textul nu cu ochii ci cu scriitura, așază între critică și lectură o prăpastie — tocmai aceea pe care orice semnificație o pune între latura sa semnificantă și cea semnificată. Căci nimeni nu știe nimic despre sensul sau semnificatul pe care lectura îl dă operei, și aceasta, pentru că sensul, fiind dorință, se stabilește dincolo de codul limbii. Numai lectura iubește opera și întreține cu ea un raport de dorință. A citi înseamnă a dori opera, a

¹ Georges Poulet : „Notes sur le temps racinien“ (*Études sur le temps humain*, Plon, 1950). J. P. Richard : „Fateur de Verlaine“ (*Poésie et Profondeur*, Seuil, 1955). (În limba română, *Poezie și profunzime*. Ed. Univers, 1974).

voi să fii operă și a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvânt decât însuși cuvântul operei: singurul comentariu pe care l-ar putea produce un cititor pur, și care ar rămîne ca atare, este *pastișa* (după cum arată exemplul lui Proust, amator de lecturi și de *pastișe*). Trecerea de la lectură la critică înseamnă schimbarea dorinței; nu mai dorești opera, ci propriul tău limbaj. Și în același timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorința scriiturii din care a apărut. Astfel cuvântul se învîrte în jurul cărții: *a citi*, *a scrie*; orice literatură se mișcă între o dorință și alta. Cîți scriitori nu au scris doar pentru că au citit? Cîți critici nu au citit doar pentru a scrie? Ei au apropiat cele două fețe ale cărții, cele două fețe ale semnului, pentru ca în final să nu apară decât un cuvânt. Critica nu este decât un moment al acestei istorii în care intrăm și care ne conduce spre unitate — spre adevărul scriiturii.

Februarie 1966

Marcelin Pleynet

CONTRADICȚIE PRINCIPALĂ, CONTRADICȚIE SPECIFICĂ, IMITAREA PICTURII *

(descriere ¹)

Dificultățile care apar atunci când încercăm să luăm în considerare diversele mișcări ale picturii și, în general, ale artei moderne, își au toate originea în definiția pe care am putea să o dăm istoriei specifice a acestei arte. De fapt, totul se petrece ca și cum, pe de o parte, această istorie (modernă) n-ar exista decît pe plan cronologic și, pe de altă parte, ca și cum originea acestei cronologii nu ar putea fi concepută decît pornind de la un sfîrșit în ordinea evoluției unei (alte) istorii, care aparține unei alte cronologii. Am avea astfel, în ordine, o istorie care, de la Cimabue-Duccio la Delacroix alunecă în academismul sublimat în ultimii ani ai secolului al XIX-lea în Bouguereau; apoi, pornind de la ceea ce ar fi perceput ca reacție împotriva academismului, de la impresionism (care din acel moment și-ar merita cu prisosință numele) pînă în zilele noastre, o aditie (o tradiție) de avangardă. „Nobila” istorie a artei care s-a ocupat atent de stabilirea evoluției și transformărilor formale ale diverselor figuri simbolice, de la sarcofagele romane la academismul secolului al XX-lea, a evitat să pătrundă în jungla producției moderne. Pentru istoricul de artă hegelian — bineînțeles, atunci cînd nu este de formație kantiană — esteticul sfîrșește în comic și farsă. Criticul de artă modern, hegelian fără să știe, deține în mod inconștient rolul clovnului în aceeași fabulă. Dealtfel, acest rol poate fi jucat la

* Text tradus din revista *Tel Quel*, 1970, nr. 43.

¹ „Dialectica, o cunoaștere *vie*, multilaterală (implicînd o continuă sporire a aspectelor), presupunînd o mulțime inepuizabilă de aspecte particulare în modul de abordare, de apropiere de realitate (cu un sistem filozofic care se constituie într-un tot pornind de la fiecare aspect particular), iată un conținut incomparabil mai bogat decît materialismul „metafizic”, al cărui principal *neajuns* este că nu știe să aplice dialectica la *Bildertheorie* (teoria reflectării), la procesul și la dezvoltarea cunoașterii.” V. I. Lenin, *Caiete filozofice* (E.S.P.L.P., 1956, Buc., p. 324).

fel de bine și de pictor („artistul”) ; Salvador Dali (între alții) este un exemplu uimitor în acest sens, plătit parcă anume să illustreze sfârșitul comic al Esteticului.

Astfel, începînd cu romantismul, grimasele se vor înmulți treptat, fără alte consecințe ; cu precizarea că ceea ce filosofia (Ideea) încheie, se continuă totuși și că, în acest gol al încheierii perpetue, istoria, care în ciuda dorinței idealiste continuă, oferă (la fel de bine și retrospectiv) un cu totul alt cîmp de lizibilitate. Parada artei moderne, oricît ar fi de aservită ideologiei dominante (mai ales în ce privește implicațiile ei economice : piața picturii) evidențiază, totuși, prin ambiguitățile și prin contradicțiile sale, istoria materialistă (materialismul istoric) pe care a conceput-o secolul al XIX-lea.² Încercarea de revenire asupra realității acestui obiect specific, pictura, va fi deci pentru noi, întîi de toate, o încercare de descifrare a rețelei complexe de ambiguități și contradicții care o definesc astăzi.

„Sfârșitul”, ruptura, transformarea care se poate constata în secolul al XIX-lea în evoluția unor discipline de avangardă este într-un fel proporțională cu rolul jucat de aceste discipline în cadrul ideologiei dominante. Acest rol, evident foarte ambiguu, ține în primul rînd de articularea contradicțiilor așa cum se manifestă ele în istorie, așa cum sînt deplasate și, pentru ceea ce ne interesează, sublimat în ideologie. Acest efect ideologic de sublimare ne poate permite să

² „Dezvoltarea este o «luptă» a contrariilor. Cele două concepții fundamentale (sau cele două posibile ? sau cele două concepții constatate în istorie) ale dezvoltării sînt : dezvoltarea ca micșorare și mărire, ca repetare, și dezvoltarea ca unitate a contrariilor (dedublare a unicului în contrarii care se exclud reciproc și raporturile reciproce între acestea). Prima concepție despre mișcare lăasă în umbră *auto*-dinamica, forța ei *motrice*, izvorul, motivul ei (cu condiția ca acest izvor să nu fie transpus în *Exterior* — un zeu un subiect etc.). În cadrul celei de-a doua concepții, atenția principală se îndreaptă tocmai spre cunoașterea *izvorului* «auto» dinamicii. Prima concepție este moartă, săracă, aridă. Cea de a doua este vie. Numai aceasta din urmă oferă cheia «autodinamicii» a tot ce există ; numai ea oferă cheia «salturilor», a «rupturii în succesiune», a «transformării în contrar» a distrugerii vechiului prin apariția noului.” Lenin, *op. cit.*, p. 322.

reflectăm asupra autorității acordate producției artistice de către diverse tipuri de societate și asupra relației stabilite de societatea burgheză între producția irațională și economie (cumpărarea *tabloului*, transformarea picturii într-un „obiect real”, pus pe piață și cotelat la bursă). În această perspectivă, transformarea radicală care apare în secolul al XIX-lea este tocmai cea a mijloacelor de producție, al căror obiect de cunoaștere, pictura, sublimat ca „artă”, „figură” în ideologie, în ultimă instanță, reflectarea. Revoluția burgheză în faza sa cea mai progresistă, adică în faza revoluției economice și industriale din secolul al XIX-lea, transformând mijloacele de producție, este inevitabil obligată să facă manifest și să dubleze antagonismul contradicțiilor care o susțin. Marx scrie :

„Burghezia nu poate exista fără să revoluționeze în mod constant instrumentele de producție, deci raporturile de producție, adică întregul ansamblu al raporturilor sociale. Această continuă transformare a producției, această zdruncinare neîntreruptă a întregului sistem social, această agitație și această perpetuă nesiguranță distinge epoca burgheză de toate epocile precedente. Toate raporturile sociale tradiționale și rigide, cu întreg cortegiul lor de noțiuni, de idei antice și venerabile se dizolvă ; toate cele care le înlocuiesc îmbătrânesc chiar înainte de a putea să se osifice. Tot ceea ce era solid și permanent se risipește, tot ceea ce era sacru e profanat, iar oamenii sînt în sfîrșit siliți să arunce o privire lucidă asupra condițiilor lor de viață și asupra raporturilor lor reciproce.”

Această transformare economică implică, așa cum bine arăta Marx, o transformare ideologică, o asemenea acuitate a luptei forțelor care intră atunci în joc, încît orice efect de sublimare trebuie în mod obligatoriu reajustat („tot ceea ce era sacru e profanat” : „figură” ideologică n-ar mai putea aparține sferei purei „reflectări”). Iar ceea ce sfîrșește lamentabil, farsă pentru sufletele nostalgice, se continuă în luptă și

marchează pentru ceilalți o etapă decisivă a istoriei lor, reală, care rămîne de înfăptuit, de cucerit.

Secolul al XIX-lea certifică în mii de feluri această transformare pe care este silit să o recunoască — chiar dacă nu dispune încă de armele care i-ar permite să o stăpînească. Revoluția economică obligă implicit burghezia la o raționalizare a investițiilor ideologice; și, în fantasma scînteietoare a societății burgheze, încetul cu încetul, „știința” începe să ocupe (sub forma ideologică a „progresului”) locul hotărîtor atribuit odinioară „artei”. Clasa dominantă își glorifică instrumentele dominației. Făcîndu-se într-un fel proprietară a contradicțiilor pe care le produce, ea glorifică în secolul al XVII-lea, „arta”, în timp ce îl condamnă pe Galileu așa cum, în secolul al XIX-lea ajunge să ridice în slăvi știința experimentală. Se poate citi cu folos în acest sens ceea ce Marx notează în *Sfînta Familie*, denunțînd această sublimare a științei în categoria vidă a „progresului”.

Deplasîndu-se într-un cîmp ideologic, pictura îi moștenește perturbările. În secolul al XIX-lea, caracterul acestor perturbări trimite, în ultimă instanță, la forțe (științifice) ale căror calități progresive auto-dinamica) sînt practic ireductibile. Astfel, „arta” este obligată să se transforme, să se raționalizeze (cubismul), să se dezvolte mai mult sau mai puțin empiric, printr-o anume complicitate cu științele care îi sînt contemporane. Despre aceasta este într-adevăr vorba atunci cînd ne referim la caracterul complice al raporturilor pe care le întretine cu științele: fără îndoială, descentrarea funcției ideologice a artei nu numai că o plasează pe aceasta în cadrul contradicțiilor care o produc (contradicții imposibil de stăpînit cel mai adesea) și care îi sînt specifice, dar, ceea ce e mai important, o și aruncă orbește în toate contradicțiile ideologiei dominante. Astfel, ea va deveni mai curînd moșenitoarea ideologiei științei decît a științei însăși, reluîndu-și în mod înconștient prin aceasta rolul de sclavă și de instrument de dominație. Exemplele acestui „scientism” artistic nu lipsesc, de la Seurat la Futurismul italian, pînă la recente manifestări ale cuplului

„artă și tehnologie“ în America, pentru a nu mai vorbi despre Vasarely în Franța ; ideologic, se repetă același vis anacronic : păstrarea locului artei printre instrumentele dominației de clasă.

Rezultă faptul că ideologia științei nu împiedică știința să progreseze și că, din contradicție în contradicție, aceasta nu întârzie să producă transformările pe care trebuie să le producă. În „artă“, efectele științei nu depind, de cele mai multe ori, decât de rumoarea stîrnită în jurul lor și nu au niciodată mai multă realitate, decât cea percepută la căderea unui corp solid pe suprafața apei. Dar aici, ca și pretutindeni, aceste urme, oricît de modeste ar fi, sînt semnele premergătoare ale unei istorii, ale unei forțe care încearcă să intre în posesia mijloacelor sale de existență (deci la nivelul suprastructurilor). Ceea ce se distinge aproape imediat în urma lăsată de această istorie, deja descoperită (K. Marx), ceea ce se distinge în spațiul disciplinelor care depind direct de cunoaștere și de investițiile sale ideologice este (fără a stabili cea mai mică analogie) o revenire asupra mijloacelor de producție proprii fiecărei discipline : poate fi citată revenirea lautrémontiană asupra codului retoric, revenirea cézanniană asupra codului perspectiv, efortul lui Seurat asupra raționalizării producerii culorii etc. Disparînd iluzia ideologică și profunzimea mistică, pictorul rămîne în fața unui material formal, pe care va încerca, în mod mai mult sau mai puțin abil, să-l aproprieze : Nabiștii (Maurice Denis) scriu că un tablou este în mod esențial o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anume ordine.³ Privată de mijloacele critice (de forțele) care i-ar fi permis să se înscrie într-un context social revoluționar, pictura se va refugia, fără a reveni asupra poziției sale ideologice, în iluzia unei istorii picturale autonome ; altfel spus, într-unul

³ Dacă apropiem această propoziție a Nabiștilor de teoriile eclectice ale Noului Roman, așa cum le vedem, de pildă în film și azi încă apărute de Robbe-Grillet, nu se poate să nu constatăm regresul istoric care, datorită lipsei unei activități teoretice riguroase, apare evident la nivelul practicii specifice.

din aspectele care determină transformarea producției sale specifice: aplatizarea formală (cubismul) și cortegiul său de refulări mai mult sau mai puțin nostalgice.

Dar, bineînțeles, toate acestea trebuie înțelese, cuprinse în precipitarea, în colmatarea ideologică generală de noile antagonisme, rezultat al revoluției industriale și al ascuțirii, pe zi ce trece mai evidentă, a luptei de clasă. Contradicții al căror proces complex produce, în dezvoltarea empirică a unei practici date și printr-una și aceeași mișcare, breșa revoluționară și antidotul său reacționar (academic). Trebuie distinse atent particularitățile acestui dublu raport de forțe (breșă revoluționară/refulare academică) care se exercită asupra fondului ideologic. Una dintre ele, și ea nu este de o mai mică importanță, se constituie în mod logic ca urmare a rezonanței procesului luptei de clasă asupra structurilor ideologice. Dacă ne deplasăm, nu pe un teren teoretic consecvent, ci într-un câmp de practici a căror evoluție este lăsată cu totul în voia empirismului, vom fi siliți să recunoaștem, pe de-o parte, că în domeniul disciplinelor investite de ideologia dominantă, elementele producătoare aparțin fără excepție burgheziei și, pe de altă parte, că pozițiile lor „revoluționare” (atunci când există poziții revoluționare) nu pot fi recunoscute ca aliniere sau poziție de clasă. Înseamnă că, în acest context — și secolul al XIX-lea poate oferi multe exemple — efectele *masive* ale luptei de clasă nu pot câștiga decât *indivizi* (decât subiecți). Pe de altă parte, în măsura în care practica acestor indivizi nu este o practică teoretică consecventă (adică în măsura în care stadiul științelor contemporane cu această practică din care ea ar putea să provină nu le permite rigoarea teoretică), înseamnă că activitatea indivizilor (a acestor personalități) se distinge în primul rând în raport cu normalitatea programatică (ideologică) a societății în care trăiesc, ca „nevroză” („nevrozății” Lautréamont, Cézanne, Artaud...). Ruptă teoretic de marele curent al luptei de clasă, marca efectului revoluționar în câmpul ideologic se află în mod inevitabil plasată sub semnul fuziunii individ-nevroză (fuziune pe care Lautréamont a încercat și a reușit să o dezamorseze). În egală

măsură trebuie ținut cont și de faptul că forța de muncă produsă prin acest efect revoluționar, în cadrul unei discipline date, atunci când se manifestă într-un context ca acela care ne interesează (revoluția industrială), este atât de mare în spațiul contradicțiilor care o generează, încât ea nu poate fi total cenzurată (încât nu poate duce decît episodic la un arest legal, la azil). Purtînd însemnul „geniului“, cuplul individ-nevroză este obligat în mod inevitabil să aibă în cîmpul său de activitate — și păstrînd toate proporțiile — aproape același efect ca și cel produs de socialiștii utopici, despre care Marx scrie: „dacă din multe puncte de vedere autorii acestor sisteme erau revoluționari, sectele pe care le formează discipolii lor sînt întotdeauna reacționare“. Dacă în acest domeniu ar putea fi stabilită o cronologie, aș spune că într-o primă etapă, contradicțiile pe care „individul“ le face manifeste în cutare sau cutare disciplină sînt asimilate anormalității, nevrozei, în timp ce ireductibilitatea lor apare, într-o a doua etapă, sub forma originalității, a găselniței, a „anomaliei sublime“, glorificînd subiectul (antiteză a masei), individul ca geniu, ca șef de școală. Astfel, ceea ce făcea apel la știință, marcînd forța antagonismelor ireductibile, se vede din nou și în mod inevitabil trecut în contul ideologiei. Avangarda, sub forma repetiției, de data aceasta autentic nevrotică, devine perfectă ilustrare a continuei disoluții a raporturilor sociale, așa cum a descris-o Marx; și, în imposibilitatea de a reveni asupra propriilor ei contradicții, ea devine din ce în ce mai clar o *tradiție* a disoluției burgheze.⁴ Cuplul individ-nevroză cîștigă valoare de exemplu pentru discipolii care, fără să se preocupe de contradicțiile de la originea răsturnărilor spectaculare pe care ei sînt obligați să le ia în considerare, le vor reproduce mai mult sau mai puțin mecanic. Într-un sens, găsim aici rațiunea obiectivă de a fi a diverselor tipuri de teorii formaliste. Apariția contradictorie a forțelor sociale într-o asemenea disciplină dată nu este simțită decît la nivelul

⁴ Harold Rosenberg, sesizînd problemele pe care le putea pune *La Tradition du nouveau* (Ed. de Minuit, Paris, 1962) se oprește, din nefericire, în pragul unei analize marxiste consecutive.

transformărilor celor mai evidente, ca transformare a unor elemente aparent specifice acestei discipline. Ceea ce intră în istorie ca revoluție — căreia domeniul ideologic îi suportă inevitabil efectele, adică, din punctul de vedere al analizei fenomenelor, ca structură de interdependență dialectică a diverselor câmpuri sociale — va fi într-o oarecare măsură răsturnat și recuperat sub forma unei creșteri a iraționalității (nevroză genială), ca aparținând în mod esențial specificității și autonomiei unei discipline sau alteia (din acel moment reconstituite în schema metafizică regulă/transgresiune). Faptul acesta îi conferă picturii de care ne ocupăm aici un anume revoluționarism formal (de aceea s-ar putea spune că pictura modernă n-a părăsit niciodată orizontul impresionismului). Acest fenomen de refulare formalistă pe care îl manifestă pictura modernă este cu atât mai puternic cu cât, mizînd pe efectul repetiției nevrotice, el se rupe, refuzînd tot ceea ce nu depinde cu strictețe de ceea ce el consideră a-i fi material specific (material pe care îl reduce mecanic la manifestările sale cele mai elementare), el se rupe deci de orice aport exterior și, printre altele, de două științe care nici ele, cu siguranță, nu s-au născut întrîmplător din revoluția industrială și din ideologia unui raționalism îngust, pozitivist: lingvistica și psihanaliza.

S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că neputînd lua în considerare contradicția principală care determină câmpul social de care depinde, pictura nu-și poate concepe evoluția decît în funcție de o concepție metafizică a legilor evoluției sale (criteriile pictorului, ca și cele ale criticului de artă, sînt de fapt toate reductibile la conceptul de dezvoltare în sensul de augmentare, diminuare, repetiție). Trebuie notat aici că această pliere a obiectului asupra lui însuși (asupra propriei sale istorii) în marea transformare ideologică din secolul al XIX-lea produce logic, sub continua presiune a iraționalismului mecanicist pe care-l înfruntă pictura, ca pe un nou ecran, o plus-valoare filosofică. Astfel, vom vedea cum, rînd pe rînd, Kant, Schopenhauer, Husserl, Jung vor prelua, într-un fel, ca pe o ștafetă, sarcina de instrument al dominării ideologice (și aceasta, la fel de bine sub pana

lui Hourcade, ca și sub cea a lui Paulhan, Sartre, Merleau-Ponty și atîția alții).

Contradicția principală, manifestînd din ce în ce mai multă violență, dublează, în cîmpurile în care este refuțată, forțele antagoniste ale acestora. În spațiul teoriei cunoașterii, antagonismele materialismului și ale idealismului astfel dublate se vor manifesta, între altele, la nivelul trecerii de la ideologie la știință; iar în ceea ce privește pictura, la nivelul trecerii de la restituirea unui obiect de cunoaștere, investit de mistică ideologiei dominante, la rolul său obiectiv. Am putea remarca astfel cărei tocmeli îi servește drept miză acest tip de obiect (pictură, literatură, cinema etc.). Refuțată, dublînd antagonismele, contradicția principală va produce logic, în acest cîmp, și un surplus de știință și un surplus de mistică. Dar, bineînțeles, nu se pune problema distribuirii acestor antagonisme într-un mod mecanic, asemeni soldaților de plumb, de o parte și de alta a unei frontiere; am spune (poate puțin pripit) că ele se comportă într-un asemenea fel încît este vorba, pentru fiecare din aspectele lor, de o știință *mistică* și o mistică *științifică*. Rolul de legătură îndeplinit de filosoful idealist apare aici foarte clar (deși el însuși e implicat în contradicție); el asigură imuabila-istorie egală și închisă în ea înșăși a fenomenelor și, atestînd în acest cîmp închis sensul abstract al „lucrului“, al operei prinse în capcana unui obiect real, îi oferă pictorului, cu aceeași ocazie, dreptul la un solid cont în bancă. Pe scurt, el devine girantul brevetat al cuplului individ-nevroză, căruia îi garantează, cel mai adesea după moarte sau, dacă acceptă, în viață fiind, rolul de „mort“ ideologic, o situație (o alianță) eternă.

Toate acestea au fost afirmate cu scopul de a arăta că refularea contradicției principale, dublînd antagonismele proprii cîmpului pictural, nu poate decît să producă un model repetitiv (evident, tot mai dramatic derizoriu), exact în măsura în care această refulare face imposibilă o abordare dialectică a principalului aspect al contradicției specifice acestui cîmp. În cadrul contradicției principale, tocmai forțele reacționare fac imposibilă abordarea aspectului principal al contradicției specifice într-un cîmp dat, cu scopul de

a rămîne stăpînele instrumentelor ideologice. Dar discuția asupra contradicției specifice unui anumit cîmp dat nu poate fi concepută în afara raportului (structural) dintre acest cîmp specific și contradicția principală. Adică, pentru ceea ce ne interesează pe noi aici, rezonanța transformărilor raporturilor de producție la nivelul instrumentelor ideologice. Sau, din punctul de vedere al analizei acestei rezonanțe, consecințele transformării forței efectelor revoluționare ale masei proletariatului, în cadrul cîmpului ideologic, în activități „revoluționare” individuale. Cred că Marx subliniază unul din aspectele acestei contradicții atunci cînd scrie : „...dacă, din multe puncte de vedere, autorii acestor sisteme erau revoluționari, sectele pe care le formează discipolii lor sînt întotdeauna reacționare”. Ceea ce este produs de contradicția principală în cîmpul ideologic (activitatea „revoluționară” individuală) va fi reprodus în același cîmp într-o formă colectivă ; doar cu precizarea că această formă colectivă (școală, academie, cerc etc.), cenzurînd forța productivă a contradicției principale nu are alt obiectiv decît să restituie individualul transgresiv transcendenței unei cunoașteri, să înlocuiască dialectica contradicției printr-un evoluționism în esență metafizic. Activitatea acestei forme colective (sectare) este în mod obligatoriu reacționară, în măsura în care, reproducînd înconștient condițiile apariției unei activități „revoluționare” individuale, ea separă această activitate de luptele care o produc și, deviînd-o într-un cîmp în care ea nu este decît un plus sau minus de *spirit* (altfel spus de valoare), o sterilizează oarecum înainte de a o consacra drept categorie a progresului în contul clasei dominante.

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea sînt bogate în formațiuni de grup de acest tip (de tipul reproducerii academice) ; fie că este vorba de Nabiști, de Pointiliști, de școala de la Pont-Aven, de Fauviști, de Cubiști, de Bauhaus, de Suprarealiști... Și am putea continua enumerarea denumirilor la nesfîrșit ; dealtfel, deși într-o formă din ce în ce mai caricaturală, tradiția nu se oprește brusc la începutul secolului, ci se continuă pînă în zilele noastre. Exemplele sale cele mai frapante pot fi întîlnite, evident, în Statele Unite, după cel de-al doilea război mon-

dial, sub denumirea de „action painting” (tradiția descompunerii burgheze va căpăta, aici mai mult decât oriunde altundeva, un caracter aproape oficial de precipitare, încât va fi capabilă să dea naștere anual unei școli sau unei academii : art edge, pop art, color-field painting, minimal art, op-art, earth-works etc.). Se pare că în Franța, evenimentele din mai 1968 au declanșat o nouă epidemie de „colective” care își propune să sterilizeze și să reproducă mecanic, în spiritul ideologiei dominante, toate cuceririle pozitive ale acestor ultimi cincizeci de ani (și mai ales cele ale marii revoluții ruse). Colectivul (secta) *Change* fiind cel mai reprezentativ al acestei stări de Spirit.⁵

Acest model ideologic : Masă → contradicție principală → producție „revoluționară” individuală → secte, n-ar fi desigur complet dacă la sfârșitul parcursului nu ar apărea negarea procesului, adică sinteza sa într-un nou individ mai mult sau mai puțin producător, adică producător de plus și de minus. Astfel, schema se închide și se reînnoiește, întâlnește noi forțe care îi accentuează antagonismele. Traversând diversele stadii ale capitalismului, schema poate fi regăsită aproape întotdeauna identică cu sine din perspectiva unei posibile deplasări a câmpului de activitate a contradicției principale („în epoca imperialismului cele mai mari diferențe politice sînt foarte atenuate”). Teoria care se elaborează astăzi în cadrul luptei de clasă nu trebuie să îndepărteze această eventualitate, în măsura în care armele, acum ale sale, oricare ar fi frontul de luptă (economic, ideologic, politic), sînt atotputernice. Din această perspectivă, cea a unei lupte deosebit de lungi și aspre pe frontul ideologic, se impune revenirea asupra momentelor de maximă intensitate ale rezonanței contradicției principale în cele mai diverse câmpuri. Și, pentru că această re-

⁵ *Sectă*, așa cum terminologia lui Marx definește cuvîntul, mi se pare a fi mai potrivit decât colectiv sau grup etc. Aceasta, în măsura în care *sectă* ne permite să situăm activitatea acestui tip de reproducere academică în interiorul instrumentelor ideologice într-un mod care nu o limitează mecanic la cîteva semnături. A se vedea chiar în acest număr, *Vérité d'une marchandise : le bluff „change”* și în *Cinéthique* nr. 5, „Le front gauche de l'art”.

venire este UNA din condițiile pe care proletariatul trebuie să le îndeplinească pentru a deveni stăpînul suprastructurilor, el, proletariatul, nu trebuie să neglijeze nici unul din cîmpurile (oricît de excentrice ar fi ele) în care se investește ideologia dominantă. Iluzia centrului nu este oare una din principalele capcane ideologice? Astfel, structura proprie „evoluției” picturii moderne prinsă în lanțul de refulări, pe care le produce imposibilitatea (sau refuzul) de a gîndi contradicția principală, nu rămîne fără consecințe.

N.B. Într-un cîmp specific (în cîmpul specific al picturii) recunoașterea contradicției principale presupune în mod necesar efecte empirice care vor paraliza nu numai evoluția acestui cîmp specific ci, vor afecta chiar într-un anume fel cîmpuri mai mult sau mai puțin învecinate. Aș putea spune că „anchilozarea” se produce în punctele în care disciplinele se articulează productiv unele cu altele, aceste puncte devenind astfel deosebit de strategice în lupta ideologică. La urma urmelor, toate acestea pot fi concepute în spațiul demultiplicării contradicțiilor produse de burghezie, contradicții ce pot fi rezumate, așa cum am demonstrat-o mai sus, prin lupta perpetuă dintre un plus de știință și un plus de mistică. Dacă, așa cum este cazul aici, ne hotărîm să luăm în considerare repercusiunile ideologice produse de transformarea mijloacelor de producție și a relațiilor de producție din secolul al XIX-lea, va trebui în mod inevitabil, în cadrul practicii marxiste — singura care poate aprecia sensul acestei revoluții — să analizăm situația obiectivă a celor două științe născute din raționalismul inerent acestei epoci: psihanaliza și lingvistica. Produse ale contradicțiilor proprii ideologiei pozitivistice a științei, psihanaliza și lingvistica operează o analiză retrospectivă chiar asupra instrumentelor care constituie subiectul ideologic al acestei științe, o revenire care, bineînțeles, nu va fi nici ea scutită de povara de contradicții și antagonisme; mai ales în măsura în care aici, ca și în alte părți, contradicția principală va fi refulată. Rezultă că aceste științe ale sistemelor semnificante sînt singurele care pot să producă articularea nece-

sară înțelegerii fenomenelor ideologice, astfel încât, în câmpul practicii sociale, această articulare să restituie impactul real al uneia sau alteia dintre practicile specifice. Dacă, la nivelul unei practici semnificante date, luăm în considerare pictura, efectele „revoluționare” sau salturile calitative datate (secolul al XIX-lea), neputându-le studia articulațiile reale (repercusiunea la nivelul ideologiei a transformării relațiilor de producție), ne vom găsi în fața unui fenomen a cărui iraționalitate justifică fuziunea individ-nevroză, pe care o anume societate o sublimează în cuplul *subiect-artist*. Dacă, dimpotrivă, vom lua în considerare diversele moduri de înscriere a acestei practici semnificante, situând-o în cadrul contradicției principale, sîntem obligați :

1) să-i restituim, în acest cadru, rolul obiectiv pentru momentul istoric în care ea este luată în considerare, adică

2) să operăm o retrospectivă asupra propriei structuri de vehicol ideologic (în ceea ce privește istoria picturii, determinările speculare ale semnificantului)

3) să analizăm formele nevrotice (religioase) pe care le iau aceste determinări în câmpul unui tip sau altul de contradicție specifică

4) în sfîrșit, să-i redăm acestei practici complexitatea operatorie de obiect al cunoașterii în câmpul celorlalte practici sociale.⁶

Cele de mai sus rezumă importanța strategică a științelor situate în punctul acestei articulări diferențiale și faptul că, de aceea, va trebui să acordăm o atenție deosebită practicilor a căror rămînere în urmă și al căror empirism teoretic nu poate să nu aibă efect asupra modelelor instituite

⁶ „Un marxist radical va observa mai curînd în practicile semiotice, inclusiv pictura, o activitate de același rang ca și celelalte practici sociale. Pe de altă parte, distincția valorizantă a picturii în simbolică/realistă nu este pertinentă. Valoarea socială a unei practici semiotice constă în modelul global al lumii pe care această practică îl propune : această valoare nu există decît dacă decupajul corpus-ului propus de practica semiotică dată este orientat în sensul rupturilor istorice care reînnoiesc societatea.” Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, p. 51, coll. „Tel Quel”, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

de aceste științe.⁷ Analiza lui Freud asupra corpusului pictural sau chiar cea a psihanaliștilor care i-au urmat este, din acest punct de vedere, la nivelul unei practici semnificante, simptomul unei orbiri specifice, care ar trebui studiat.

Tocmai aici am putea descoperi unul din posibilele aporturi ale acelei „teorii a picturii” — încă de elaborat — în cadrul teoriei generale care acum se constituie.

⁷ A se vedea în legătură cu această problemă, studiul lui Jean-Louis Baudry, *Freud et la création littéraire*, în *Théorie d'ensemble*, coll. „Tel Quel”, Ed. du Seuil, Paris, 1968.

Jean-Joseph Goux

MARX ȘI ÎNSCRIEREA MUNCII *

„Acest logocentrism, această *epocă* a vorbirii pline a pus *întotdeauna* între paranteze, *suspendat* și reprimat, din motive esențiale, orice *reflecție liberă* asupra originii și statutului scrierii“ [écriture]. **

Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 64.

„În forma sa *valoare*, marfa nu păstrează nici cea mai mică *urmă* din valoarea sa de întrebuințare primă, nici din munca utilă particulară care i-a dat naștere.“¹

Karl Marx, *Capitalul*, cartea I, capitolul III.

VALOAREA DE ÎNTREBUINȚARE ȘI VALOAREA DE SCHIMB

Într-un mod privilegiat și adesea exclusiv, limbajul este conceput (în istoria occidentală) ca un ansamblu de semne de schimb. Sub aspectul comunicativ, expresiv sau, și mai subtil, în alegerea criteriului de traductibilitate drept caracteristică a oricărui limbaj, semnul este întotdeauna considerat ca un element al unei tranzacții comerciale. Accentul e pus în unanimitate (de la Aristotel la Martinet) pe *valoarea de schimb* a semnelor — funcția lor în procesul de circulație.

Or, noi plecăm de la premisa că semnul (*ca orice produs*) are și o *valoare de întrebuințare*; valoare istoric nerecunos-

* Text tradus din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel“ Paris, 1968.

** A se vedea *Nota explicativă*.

¹ Sublinierea J. J. G.

cută. Trecută sub tăcere. Prin valoarea de întrebuințare a unui produs se înțelege nu numai faptul că el poate servi „imediat“ ca obiect de consum, dar și faptul (mai decisiv încă de la început, pentru a întări analogia între semn și produs) că el servește „pe o cale ocolită“² ca mijloc de producție. Dar așa cum un produs este mijlocul de producție al altor produse (calea ocolită de fabricare a altor produse — printr-o anume cheltuială de forță de muncă), semnele (ansamblurile de semne sau părți de ansambluri) formează mijloacele de producție ale altor semne (ale altor combinații de semne).

Necunoașterea *valorii de întrebuințare* a semnelor nu este deci altceva decât ocultarea valorii lor productive. Ocultare a muncii sau a jocului semnelor, exercitată asupra și cu ajutorul altor semne. Valoarea operatorie, eficacitatea proprie semnelor în producerea sensului, *calculul*, instanța pur combinatorie, ceea ce am putea numi cu un cuvânt, din fericire ambiguu, *fabricarea* textului (muncă și structură, fabricare și modalitate) este estompată (sau mai degrabă uitată/refulată) sub transparența negociabilă (a sensului).

Pe baza acestei opoziții, împrumutată din economia politică, între valoarea de întrebuințare și valoarea de schimb putem deci stabili o distincție esențială, implicînd întregul cîmp al limbajului și al scrierii [*écriture*], distincție care va trebui să-și probeze relevanța prin prelungirile și apropiările pe care le putem opera față de domeniul economiei.

Dar cum se leagă, mai precis (în cîmpul economiei), raporturile dintre valoarea de schimb și valoarea de întrebuințare? Să urmărim un moment analiza lui Marx.

Punctul de plecare esențial este că „se face abstracție de valoarea de întrebuințare a mărfurilor atunci cînd sînt schimbate între ele; și că orice raport de schimb este caracterizat prin însăși această abstracție“.³ Fiecare din produsele schimbate între ele este redus la o măsură comună, este redus „la o expresie total diferită de aspectul său vizibil“. Deci, în primul

² *Capitalul*, I, cap. I.

³ *Capitalul*, I, cap. I.

rînd, dacă „toate elementele materiale și formale care confe-reau produselor valoarea lor de întrebuințare dispar dintr-o dată“, prin aceeași mișcare dispar, în al doilea rînd (și această dublă dispariție este decisivă pentru noi), și „toate formele concrete diverse care disting un fel de muncă de un alt fel de muncă“. Prin urmare, ceea ce intră în joc în procesul de schimb nu este decît „reziduul produselor muncii“. „Fiecare dintre ele seamănă total cu celălalt. Ele au toate una și aceeași realitate fantomatică.“ Să mai spunem, transcriind, și faptul că, din punctul de vedere unilateral al sferei circula-ției, toate produsele muncii sînt „metamorfozate în *sub-limate identice*“ [subl. J. J. G.].

Dar, în general, „acel ceva comun care se manifestă în raportul de schimb al mărfurilor este *valoarea* lor“.

Este clar că acest proces, descris aici în cîmpul econo-miei politice, își găsește omologul exact în cîmpul limbajului și al scrierii. Opoziția dintre semnificant și semnificat nu este altceva (dar acest lucru va trebui confirmat pregnant și analizat în consecințele sale) decît această „sciziune“ în-tre valoarea de întrebuințare și valoarea de schimb. Ceea ce rămîne la sfîrșitul unei traduceri (al unui schimb de sem-nificanți) este semnificatul. Acesta este conceput într-un mod general drept ceva (idei, sens, concept) care poate rămîne intact (neschimbat), în ciuda diferitelor *forme* prin care el *se exprimă*. Este *fondul* conceput ideal ca putînd fi izolat de formă. Și se poate afirma că, așa cum procesul schim-bului produselor, „adică asimilarea și dezasimilarea socială se realizează într-o metamorfoză formală în care se mani-festă dubla natură a mărfii, cînd valoare de întrebuințare, cînd valoare de schimb“, — procesul schimbului de semne (dialogul, traducerea — asimilarea și dezasimilarea în lim-baj) se operează într-o metamorfoză formală în care se manifestă dubla față a semnului, dihotomia, în aparență ireductibilă : semnificant/semnificat.

Să presupunem că, dacă — într-o manieră istoric da-tabilă — „oricare ar fi forma și conținutul activității și al produsului, avem de-a face (în sfera economiei) cu valoarea“ — (în măsura în care „schimbul și-a dovedit primatul asu-

pra tuturor raporturilor de producție“) — intrăm în contact, în sfera limbajului, abolind diferențele, cu acest alt „sublimat“ „fantomatic“ care este sensul. După cum „corpul mărfii“ și „formele concrete diverse care disting un fel de muncă de alt fel de muncă“⁴ se abstrag în procesul de producție burghez dominat de valoarea pe care o descrie Marx, tot astfel, corpul literei (și tot ceea ce marchează ireductibilitatea la orice traducere în cadrul literei) este abstras și redus în elementul sensului, într-o anume perioadă istorică în care sîntem implicați.

Într-un mod limitat și precis, pornind de la această constatare a hegemoniei paralele a *sensului* lingvistic și a *valorii* de schimb a mărfurilor, va trebui să trasăm contururile pe care le propune această omologie și să-i recunoaștem implicațiile decisive. În acest caz, se pune în primul rînd problema principiului stratificării semnificant/semnificat/referent (a cărei genealogie poate fi clarificată, așa cum vom sublinia, de procesul de circulație a mărfurilor) și, mai mult, a procesului de ștergere a *scriiturii* [écriture] — care se confundă într-un mod indisolubil (vom insista asupra acestui aspect) cu cel al ocultării și al exploatării *muncii*.

CUVINTUL ȘI BANUL : ECHIVALENȚI GENERALI

Analiza pe care Marx o face mărfii, în prima carte a *Capitalului*, insistă asupra unui lucru: dacă, „la origine“, ansamblul mărfurilor formau între ele „un mozaic pestriț de exprimare a unor valori opuse și diferite“, treptat s-a ajuns la concluzia că, „într-unul și același fel de marfă, detașat de ansamblu, s-au exprimat valorile tuturor mărfurilor“. A fost aleasă o marfă pentru a deveni „expresie generală de valoare“, „echivalent general“. „Toate celelalte mărfuri și-au exprimat valoarea în același echivalent.“ Și, mai exact, „această marfă specială, cu a cărei formă naturală forma echivalentă se identifică treptat în societate, devine *marfă-*

⁴ *Capitalul*, I, cap. I.

monedă sau funcționează ca monedă ; funcția socială specifică și, în mod consecvent, monopolul său social este de a juca rolul de echivalent universal în lumea mărfurilor“. Or, urmînd fidel această analiză, vom putea afirma imediat cu toată rigoarea (și acest paralelism este decisiv — asemenea *genezei* omologe pe care o presupune) că, dacă în sfera economică „forma de schimb directă și universală, adică forma echivalent general, a apărut prin obișnuința socială, sub forma naturală specifică a mărfii-aur“, ea a apărut în sfera semnelor sub forma *semnelor vorbirii*. Trebuie să remarcăm că, într-adevăr, *întrebuințarea* semnelor nu este, într-un mod privilegiat, cea a semnelor lingvistice. Fie că sînt gesturi, desene, semnale, „simptome“ și, în sfîrșit, obiecte oarecare, nimic nu limitează noțiunea de *întrebuințare* a semnelor. Or, se pare totuși că un anume tip particular de semne a cîștigat — printre toate aceste semne — o importanță privilegiată : semnele vorbirii. Semnele vorbirii au fost investite, într-un mod deosebit, cu puterea de a reține *sensul*. Ele devin echivalentul oricăror altor semne și aceasta, evident, în cazul mărfii-monedă ca și în cazul cuvîntului, din cauza comodităților sociale. De fapt, trebuie ca marfa-aur (sau ban) „să fie susceptibilă de diferențe pur cantitative ; trebuie ca ea să poată fi divizată și recompusă după plac“. Vom cita în acest sens remarca lui Merleau-Ponty (înainte de a-i respinge textul în cele ce urmează, însă din alt unghi), conform căreia „gestul verbal“ nu este decît un gest printre altele, „dar este o gesticulație atît de variată, de precisă și sistematică“, încît el este capabil de intersectări și de diferențieri mai numeroase decît oricare alte gesturi sau semne. Să adăugăm : decît oricare alte gesturi sau semne atît de ușor *disponibile* în orice ocazii. Semnele vorbirii au caracter de *disponibilitate*.

În consecință, și acest lucru este capital, așa cum „forma ban nu este decît reflectarea raporturilor tuturor celorlalte mărfuri“, aplicată unei mărfi speciale, se poate afirma că limbajul vorbit, în calitate de sistem de semne (limba), nu este decît reflectarea aplicată unui tip de semne speciale, a raportului tuturor celorlalte semne. În ambele cazuri, mișcarea este identică. În economie „e necesar ca, în opoziție

cu corpurile variate ale mărfurilor, valoarea să îmbrace în final această formă bizară, dar pur socială" (moneda). Și aceasta e posibil, deși „în denumirile monetare dispăre orice urmă a raportului de valoare", așa cum, „numele unui lucru este complet străin naturii sale" și așa cum „nu știu nimic despre un om cînd știu că îl cheamă Jacques". Într-adevăr, „văzînd moneda, nu ghicim felul de marfă pe care îl reprezintă; toate mărfurile seamănă în această privință. Moneda poate fi deci făcută din noroi, deși noroiul nu este deloc monedă". Or, în același fel, nu există nici un raport, la capătul unui proces care face din cuvînt echivalentul general al tuturor celorlalte semne, raport între semnele lingvistice și ceea ce ele reprezintă. Dacă „forma ban a mărfurilor este, ca forma lor valoare în general, o simplă formă ideală, distinctă de forma lor fizică reală și tangibilă", tot astfel, *forma cuvînt* a semnelor este o formă ideală, distinctă de forma lor nonlingvistică, dar în care ele își reflectă totuși raporturile.

Este remarcabil însă faptul că analiza critică a lui Marx, dacă o considerăm în raportul său cu scrierea, zdruncină sistemul semnului. Ceea ce este denunțat aici, simultan cu asigurarea unei distincții între semnele lingvistice și semnele nonlingvistice, nu este altceva decît mistificarea lingvistică (politică) a stratificării semnificant/semnificat/referent. Și, într-adevăr, așa cum am mai spus, „după cum forma ban nu este decît reflectarea raporturilor tuturor celorlalte mărfuri, aplicată unei mărfi anume", va trebui să considerăm cuvîntul doar ca *reflectare a raporturilor* tuturor celorlalte semne (acum este momentul să întemeiem o teorie formală a reflectării), aplicată *unui* tip de semne. Banul și cuvîntul au un statut privilegiat care le permite să vadă convergînd în ele ansamblul sistemului de mărfuri (pentru primul), ansamblul sistemului oricăror semne (pentru al doilea). Totuși — și acest lucru este fundamental — așa cum nu există nici o opoziție între monedă (metalul argint sau aur) și celelalte mărfuri, dar metalul argint sau aur este una din mărfuri (mai maniabilă, divizibilă etc.), nu există nici o opoziție între cuvinte (material grafic sau fonic) și celelalte semne (ce-

lelalte lucruri). Or, totuși, ce rol are sistemul valorii? El dă *iluzia* că metalul argint sau aur, departe de a fi el însuși un produs (al muncii), o marfă, și de a nu avea, ca atare, el însuși valoare decît ca produs în care se află cristalizată o anumite muncă socială, nu este decît „un simplu semn” al valorii. Rolul aurului sau al argintului se schimbă. Dintr-o încarnare materială și privilegiată a valorii, ele devin simple semne ale acestei valori care, de acum înainte, le va transcende. Simplă reprezentare. „Pentru că în anumite condiții determinate banul poate fi înlocuit prin simplele sale semne, scrie Marx, s-a crezut că el însuși nu ar fi decît un simplu semn”. Dar, „considerînd ca simple semne, continuă Marx, caracterele sociale pe care le îmbracă lucrurile sau caracterele materiale pe care le îmbracă determinările sociale ale muncii conform unui mod particular de producție, se declară în același timp că acestea nu sînt decît creații arbitrare ale creierului uman.”... Exact prin același gest se formează sistemul semnului lingvistic. Se consideră materialul fonic și scriptural ca „simple semne”, ca simpli *semnificanți* (ai unui sens exterior, transcendent); li se refuză caracterul operatoriu (de mijloc de producție) și caracterul operat (de produs). Se ascunde faptul că sensul nu este decît un produs al muncii semnelor sale, rezultatul fabricării unui text, așa cum se camufla caracterul de marfă al banului (metal lucrat, neavînd valoare decît prin această muncă), pentru a-l face un semn arbitrar secundar — „un simplu semn”.

Într-adevăr, Saussure nu face altceva. Iar coincidența este remarcabilă. „Este imposibil, scrie Saussure, ca sunetul, element material, să aparțină prin el însuși limbii. El nu este pentru limbă decît un lucru secundar, o materie pe care o pune în practică. Toate valorile convenționale, adaugă el, prezintă acest caracter de a nu se confunda cu elementul tangibil care le servește drept suport.” Și precizează, într-o comparație care-i trădează complicitatea cu ideologia monetară (nerecunoașterea funcției monedei metalice): „decî nu metalul unei monede îi fixează valoarea, el va valora mai mult sau mai puțin avînd o efigie sau alta, mai mult

sau mai puțin înăuntrul sau în afara unei granițe politice".⁵ Este deci clar că prin aceeași atitudine ideologică, metalul-ban se constituie ca „simplu semn” al unei valori ideale, iar semnificantul (în secundaritatea sa materială) — față de un semnificat. În ambele cazuri este mascat faptul că nu există decît produse, că nu există valoare (sens) decît printr-o muncă producătoare. Să mai adăugăm și că mișcarea care distinge banul de alte mărfuri (luîndu-l ca echivalent general) și face din el un fetiș «în — afara — producției», este omologă cu cea care distinge cuvîntul de alte *semne*, îl separă de ansamblul semnelor sociale oarecare, pentru a constitui din acel moment aceste semne în lucruri exterioare sistemului de semne (în *referent*). Triplicitatea semnificant/semnificat/referent își denunță complicitatea radicală cu iluzia monetară care separă definitiv banul de valoare și valoarea de marfă.⁶ Totuși, valoarea nu are o existență transcendentă; de asemenea, ea nu se raportează nici la un obiect natural (obiectele naturale nu au valoare⁷ — contrar iluziei naive care conferă aurului, de exemplu, un caracter natural prețios), raportîndu-se doar la un produs confecționat. Tot astfel, sensul nu este transcendent față de semnele care-l fac vizibil; el nu se raportează la un referent în sine (lucrul însuși, în existența sa naturală), ci la alte semne, la scrierea semnelor sociale totale.

Să mai adăugăm o remarcă. Faptul că în anumite condiții istorice, metalul-argint sau aur (care singur reprezintă o muncă abstractă nematerializată) poate fi înlocuit printr-un numerar (hîrtie-monedă sau scripturală) nu aduce nimic nou și nici diferit procesului pe care l-am descris. El nu face decît să confirme (și să favorizeze și mai mult) iluzia că banul este un „simplu semn”. „Deoarece, scrie Marx, cursul monedei face o distincție între conținutul real și conținutul nominal al monedei, între existența metalică și exis-

⁵ *Cours de linguistique générale*, p. 164.

⁶ *Capitalul*, I, cap. III.

⁷ „Un teren necultivat nu are nici o valoare pentru că nici o muncă umană nu este reprezentată în el.” (cap. III).

tența funcțională a banilor, el implică posibilitatea latentă de a înlocui numerarul, în funcțiile sale de monedă, prin jetoane fabricate dintr-un alt metal, adică prin simboluri". Sau: faptul că „moneda trece întotdeauna dintr-o mână într-alta face ca ea să dobândească o existență simbolică. Existența sa funcțională îi absoarbe, ca să spunem așa, existența materială. Reflectare obiectivă dar efemeră a prețurilor mărfurilor, ea nu mai funcționează decât ca semn al ei însăși și poate deci să fie înlocuită prin semne". Această trecere a unei monede-aur sau argint la o monedă scripturală nu este totuși fără importanță. Ea explică, marginal, secundaritatea și *discreditarea* scrierii (în sens restrâns) raportată la vorbire. Așa cum numerarul este un „simplu reprezentant” al monedei-aur pe care o „înlocuiește”, scrierea este concepută ca un simplu sistem de înlocuire care nu are valoare decât în măsura în care este *acoperit* de o vorbire. Lectura moralizantă și psihologizantă a textelor scrise (a literaturii), care pune în discuție sinceritatea autorului, trimite într-un mod foarte precis la problema *creditului* și a *inflației*. Este vorba întotdeauna de a ști dacă *acoperirea*-aur a scriitorului (vorbirea sa) corespunde cu ceea ce el scrie. Dacă el posedă *fondul* care îi *acoperă* forma. Raporturile între fondul și forma pe care le ridică lectura moralizantă se reduc deci la teama cecului fără *acoperire*, a falsificării. Această teamă nu este posibilă decât în măsura în care scrierea vizată nu este ea însăși *operatorie*, productivă și se limitează, urmînd aceeași ideologie, la un simplu rol de numerar de înlocuire a unei vorbiri pline. Bănuiala unei falsificări posibile care însoțește materialul semnificativ, în opoziție cu onestitatea funciară a semnificativului, a cărui transparență și a cărui nemijlocire vie nu pot să înșele, precum și metafora monetară care dă naștere acestei opoziții, se găsesc, între alții, la Hegel. „Aramă în locul aurului, monedă falsă în locul celei bune pot fi puse în circulație în mod izolat...; dar în cunoașterea esenței, unde conștiința are certitudinea imediată de sine, gîndul iluziei trebuie înlăturat în întregime” (*Phénoménologie de l'Esprit*) (*Fenomenologia spiritului*). La rîndul său, Schopenhauer scrie: „Sa-

vantul are față de ceilalți avantajul de a poseda o prețioasă colecție de exemple și fapte etc. Dar savantului îi lipsește intuiția ; de aceea, capul său este aidoma unei bănci ai cărei asignați depășesc de mai multe ori fondul real.“

ABSTRACTIZAREA MUNCII

Consecințele iluziei monetare nu sînt remarcabile doar prin faptul că separă banul de valoare și valoarea de marfă. Această triplă stratificare își găsește funcția și funcționarea în disimularea esențială pe care o face posibilă : aceea a producției concrete.

Dar să vedem mai întîi ce se întîmplă în limbă. „Mijlocul de producție al semnului, scrie Saussure, este complet indiferent, pentru că el nu interesează sistemul... Că scriu litere cu alb sau cu negru, scobite sau în relief, cu o pană sau o daltă, faptul e fără importanță pentru semnificația lor.“⁸ Acest lucru este esențial. Sistemul sensului este indiferent față de producerea semnului. Urma [la trace]* laborioasă, întrebuințarea producătoare, nu fac parte, ca atare, din sfera sensului. Or, același proces de ștergere a urmei prin valoare are loc, în același fel, în producția/circulația mărfurilor. Marx scrie într-un mod remarcabil : „în forma valoare, marfa nu conservă nici cea mai mică urmă (*Spur*) a primei sale valori de întrebuințare, nici a muncii utile particulare care i-a dat naștere“.⁹ Dar nu numai munca productivă este ștearsă de către sensul (valoarea) cristalizat în cuvînt (monedă), ci sînt ocultate și raporturile de producție. „Marfa dispărînd în momentul în care devine monedă, scrie Marx, degeaba examinăm moneda, căci nu vedem cum a ajuns în mîinile posesorului său și nici felul în care ea este transformarea vreunui lucru. Ea nu are miros, oricare i-ar fi originea.“¹⁰ Sensul, ca și banul, nu are mi-

⁸ Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 165—166.

* A se vedea *Nota explicativă*.

⁹ *Capitalul*, I, cap. III.

¹⁰ *Idem*.

ros. Este imposibil să-l urmărim după urmă și să-i urmărim urma. Munca (scriiturii) și modalitățile procesului de schimb se șterg în transparența sensului: „Mișcarea care a servit ca intermediar dispare în propriul său rezultat, fără a lăsa vreo urmă”.¹¹ Ștergerea urmei este însă în același timp ștergerea diferențelor, pentru că în acest proces, „diversele produse ale muncii sînt, de fapt, egalizate între ele”.¹² Valoarea nu apare decît ca egalizare, nivelare, omogenizare, șlefuire (și, în toate sensurile acestui cuvînt, ca *uzură*). „Capitalismul, va scrie Marx, este nivelatorul naturii sale.”¹³

Or, această nivelare acționează tocmai la nivelul muncii însăși, la rădăcina producției. Valoarea nu este, într-adevăr, expresia muncii concrete (pe care ea o ocultează), ci expresia *muncii abstracte*. Reducție a tuturor mărfurilor la cantitativul muncii abstracte. Acesta este *principiul schimbului general al mărfurilor*. Dar — și faptul ne apare ca esențial — aceeași figură se regăsește în sfera limbajului. De fapt, așa cum munca abstractă constituie măsura comună a diferitelor mărfuri, oricare le-ar fi substanțele și proprietățile, și așa cum „determinarea cantității de valoare prin durata muncii este deci un secret ascuns sub mișcarea aparentă a valorilor mărfurilor”¹⁴, tot astfel, ceea ce Derrida a numit în lucrări decisive *arbi-urma* sau *arbi-scrierea*, constituind schema care unește forma cu orice substanță grafică sau de alt fel, creează acum posibilitatea unui sistem semnificativ indiferent față de substanța de expresie — și rămîne ca invariantul tuturor substituirilor între diferitele tipuri de semne. Sau, altfel formulat, așa cum cantitatea de muncă abstractă fondează posibilitatea valorii și reglează substituirile dintre mărfuri, oricare ar fi corpul mărfurilor schimbate între ele, tot astfel, un anume principiu de siste-

¹¹ *Idem.*

¹² *Capitalul*, I, cap. II.

¹³ *Idem*, cap. XV. În ce privește tema monedei și a nivelării, să transcriem aici o altă formulare: „În monedă sînt șterse toate distincțiile calitative ale mărfurilor, iar moneda, nivelatoare radicală, face să dispară toate diferențele”. (cap. III)

¹⁴ *Capitalul*, I, cap. III.

matizare prealabilă (anterior de drept) devine condiție a traductibilității generale a semnelor (schimburi, înlocuiri) care întemeiază (prin arbitrarul manifestărilor lor empirice) posibilitatea unui sens. Figura este identică. O anume formă care „imprimă produselor muncii caracterul de marfă” trebuie „să fie considerată ca existînd înaintea oricărei circulații a mărfurilor”¹⁵ — după cum arhi-urma trimite, în originaritatea sa ireductibilă, la posibilitatea unui sistem total, deschis tuturor investițiilor de sens posibile.¹⁶ Dar omologia va fi completă pe toate planurile. Căci, după cum vorbirea (sau grafia) se constituie pe baza ștergerii acestei arhi-scrieri („pornind de la mișcarea ocultată a urmei”¹⁷), se poate presupune că munca abstractă este arhi-scrierea (urma abstrasă) care întemeiază valoarea mărfii și pe care o șterge scrierea monetară.

Astfel se denunță complicitatea între logocentrism și fețișismul banului și al mărfii. Într-un mod general, așa cum „circulația face să cadă limitele pe care timpul, locul, individul le fixează pentru schimbul produselor”¹⁸, făcînd posibilă ipostaza valorii, tot astfel, sensul ipostaziat (logosul) rezultă nu numai din ocultarea valorii productive a semnelor, ci și din punerea între paranteze a raporturilor de producție ale semnelor. Dacă „scindarea produsului muncii în obiect de întrebuințare și obiect de valoare nu se realizează practic decît în momentul în care schimbul a devenit deja suficient de important și de vast pentru ca obiectele utile și caracterul de valoare al lucrurilor să poată fi examinate în timpul producerii lor”¹⁹ și deci „cînd schimbul a învins toate raporturile de producție”, tot astfel, logocentrismul apare atunci cînd valoarea de întrebuințare a semnelor este ocultată prin considerarea exclusivă a valorii lor de schimb. Logocentrismul este numele lingvistic al unui principiu de venalitate universal și dominant, întemeiat pe munca abstractă.

¹⁵ *Idem*, cap. I.

¹⁶ *De la Grammatologie*, p. 67.

¹⁷ *Idem*, p. 69.

¹⁸ *Capitalul*, I, cap. III.

¹⁹ *Idem*, cap. I.

DEVIEREA PRODUCȚIEI

Produsul economic nu a fost examinat pînă aici decît în măsura în care el solicita o anumită muncă abstractă. Muncă a cărei cantitate matematică, exprimată în unitate de timp, furnizează „legea reglatoare”²⁰ a principiului schimbului mărfurilor. Această lege reglatoare, așa cum am mai spus, joacă același rol în domeniul mărfurilor ca și sinteza transcendentă a arhi-scrierii cerută de tema arbitrarului sem-nului. Dar timpul de muncă, asemeni arhi-scrierii (dacă o considerăm mai întîi ca „o structură dată”) (principiul reglator al traductibilității generale) nu presupune interven-ția *muncii concrete*, cea „a cărei utilitate este reprezentată de valoarea de întrebuințare a produsului său și face din acest produs o valoare de întrebuințare”.²¹ Am semnalat modul în care Saussure elimină mijloacele de producție (și deci munca de producere însăși) din sistemul limbii. Dar și în acel caz, dacă munca trebuie să fie considerată nu nu-mai sub aspectul său abstract (cantitativul timpului de muncă), ci și sub aspectul său concret, tot astfel, „nemotiva-rea urmei trebuie să fie acum înțeleasă ca o operație și nu ca o stare, ca o mișcare activă, o de-motivare și nu ca o structură dată”.²² În acest moment intervine conceptul de „*difference*”. * „La *différance*”, concept economic desem-nînd producerea diferitului și amînatului, în dublul sens al acestui cuvînt.²³

Care este situația acestei dinamici în cadrul economiei po-litice? Produsul, ca valoare de întrebuințare poate avea, scrie Marx, o utilitate „imediată” sau poate fi consumat „pe căi ocolite dacă e un mijloc de producție”.²⁴ Într-adevăr, „munca consumă produse pentru a crea produse sau folo-

²⁰ *Idem*, cap. I.

²¹ *Idem*, cap. I.

²² *De la Grammatologie*, p. 74.

* A se vedea în acest volum — J. Derrida, *Lingvistică și grama-tologie*, p. 108, precum și *Nota explicativă*.

²³ *De la Grammatologie*, p. 38.

²⁴ *Capitalul*, I, cap. I.

sește produse ca mijloace de producere a noi produse”.²⁵ Rezultă că, „dacă se consideră ansamblul acestei dinamici din punctul de vedere al rezultatului său, produsul, atunci ambele, *mijloc* și *obiect* de muncă, se prezintă ca mijloace de producție și munca însăși ca muncă productivă”.²⁶ Mijlocul și obiectul de muncă sînt deci în întregime cuprinse într-o *deviere*, [*détour*]*, iar munca însăși se întemeiază pe o *deviere*. Ea reprezintă o întrebuițare deviată, iar mijloacele de producție, ele însele, sînt instrumentele unei *devieri a producției*.

Regăsim deci aici cele două concepte corelative, de „*différance*” și de „*rezervă*”. „La *différance*”, producere a diferitului și amînatului. Rezerva, „acumulare, capitalizare, asigurare în decizia acordată sau amînată”.²⁷ Munca amînă. Ea amînă „consumarea produselor ca mijloc al plăcerii”²⁸, pentru a le „consuma ca mijloace de funcționare a muncii”. Diferență, deci, între principiul plăcerii și principiul realității. Ea este „posibilitatea în viață a devierii, a acelei „*différance*”.”²⁹ Munca concretă este urmă, rezervă, „*différance*”. Orice muncă este o deviere, orice plăcere este un racursiu. Ceea ce e rezervat, în acea „*différance*” a consumului, este *vărsat* în contul muncii. „Dar nu există viață *mai întîi* prezentă, care ar ajunge *apoi* să se protejeze, să se amîne, să se rezerve în „*différance*”.”³⁰ Ea este condiția *supraviețuirii*. Dinamica acestei „*différance*” nu este amînarea unei plăceri posibil (deja prezente), ci evitarea, printr-o stratagemă de producție, a unei morți sigure. Este devierea *scontînd* o plăcere îndelungată, fără care nici o plăcere n-ar fi fost posibilă în același moment (fără amînare). Opoziția între deviere (a suferinței și a producției) și racursiu (al plăcerii) n-ar fi deci nici tema sexualității, nici cea a muncii, ci ar fi fundamentul instaurării și separării lor.

²⁵ *Idem*, cap. VII.

²⁶ *Idem*, cap. VII.

* A se vedea *Nota explicativă*.

²⁷ *L'écriture et la différence*, p. 285.

²⁸ *Capitalul*, I, cap. VII.

²⁹ *L'écriture et la différence*, p. 295.

³⁰ *L'écriture et la différence*, p. 302.

Interdicția — pentru a fi mai explicit — nu este decît legislația muncii, gestiunea devierii. „Baza pe care se sprijină societatea umană este, în ultima analiză, de natură economică, scrie Freud: pentru că nu dispune de suficiente mijloace de subzistență pentru a permite membrilor săi să trăiască fără muncă, societatea este *obligată* să limiteze numărul acestora și să le *devieze* energia dinspre activitatea sexuală spre muncă” (*Introduction à la Psychanalyse* — subl. J. J. G.) (*Introducere în psihanaliză*). Există deci o *corelație* completă între necesitatea economică a devierii producției și prescripțiile interdicției — care nu sînt în esență decît o prohibiție a racursului (incest, masturbare). Corelație, deci, între angajare și dezmăț.*

Să subliniem și faptul că prin producerea mijloacelor de producție, devierea muncii este diminuată pe o perioadă îndelungată. Făcînd să devieze munca de la scopul său imediat (prin construirea uneltelor) este sporită *productivitatea* muncii. Fie că este mașină-unealtă sau mașină de scriere, „productivitatea mașinii are drept măsură proporția după care ea *înlocuiește* omul”³¹ (subl. J. J. G.). De exemplu, du-te vino-urile dintre locuință și sursa de apă sînt înlocuite printr-o canalizare a cărei fabricare a introdus, ca o incizie într-un orar modificat, o muncă indirectă, cu scopul de a diminua pe jumătate munca generală. Astfel, economia politică (cea mai clasică) definește mijloacele de producție (sau *capital constant*, pe care-l consideră dealtfel drept totalitatea capitalului, cu scopul de a oculta mai bine rolul forței de muncă — *capital variabil*) — ca „un stoc de bunuri in-

* În original: „embauche” și „débauche”. Autorul profită, pentru a sublinia corelația, de un joc de cuvinte intraductibil. În franceză, *embauche*, „angajare (de muncitori)” și *débauche* — „dezmăț, desfrîu, destrăbălare” provin din verbele *embaucher* — „a angaja un muncitor în vederea unei munci” și respectiv, *débaucher* — „a deturna pe cineva de la o muncă, a concedia muncitorii din lipsă de lucru, a deturna pe cineva de la îndatoririle sale”.

³¹ *Capitalul*, I, cap. XV.

intermediare și reproductibile a căror utilizare permite, prin devieri ale producției creșterea productivității muncii" (Barre).

EXPLOATAREA MUNCII

Munca concretă, dinamică a producției (urmă, „différance”, rezervă) este chiar această forță de a scrie, această „înscriere violentă a unei forme, trasare a unei diferențe într-o esență sau o materie care nu sînt de conceput ca atare, decît în opoziția lor față de scriere”³² — față de munca concretă. „Munca, scrie Marx, este mai întîi un act care se desfășoară între om și natură”³³. Obiectul muncii devine materie primă, „după ce a suferit o oarecare modificare efectuată prin muncă”.³⁴ Dar și omul, în „timp ce acționează prin această mișcare asupra naturii exterioare și o modifică, își modifică propria natură”.

Or, dacă „urma este originea absolută a sensului în general, ceea ce înseamnă că nu există origine absolută a sensului în general”³⁵, atunci, într-un mod identic, „munca este substanța și măsura inerentă a valorilor, dar ea însăși nu are nici o valoare”.³⁶ Altfel spus (căci trebuie să insistăm în acest punct), „urma este, pentru Derrida, «la différance» care permite apariția semnificației”³⁷; dar această opoziție „originară” o așază în afara tuturor conceptualităților care nu se ordonează decît prin ea, — o situează într-o exterioritate pe care poate s-o desemneze, ca moment provizoriu, numai o transcendentalitate (anulată). Or, la fel, pentru Marx, „mărimea valorii unei mărfi nu reprezintă decît suma muncii inclusă în ea”³⁸ și, cu siguranță, „această

³² *L'écriture et la différence*, p. 317.

³³ *Capitalul*, I, cap. VII.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *De la Grammatologie*, p. 95.

³⁶ *Capitalul* I, cap. XIX.

³⁷ *De la Grammatologie*, p. 95.

³⁸ *Capitalul*, I, cap. I (și *Contribuții la critica economiei politice*).

proprietate a muncii de a crea valoare o distinge de toate mărfurile și, ca element formator al valorii, îi elimină șansa de a avea vreo valoare”.³⁹ Originea sensului tuturor semnelor în mișcarea acestei „différance” transcende lumea semnelor. Munca concretă, forța care acționează în devierea producției, întemeiază valoarea tuturor mărfurilor, dar nu este ea însăși o marfă.

Figura, să o subliniem încă o dată, este omologă. De o omologie dificil de sondat, pentru moment, în adevărata sa profunzime. Dacă trebuie anulat, după ce a fost propus, sensul sau originea urmei, dacă totul începe prin urmă, dar urma nu are sens, într-un mod identic, „în expresia *valoarea muncii*, ideea de valoare dispare complet; este o expresie irațională, ca și *valoarea pământului*, de exemplu”.⁴⁰ Cum să nu fie studiate împreună această non-apartenență esențială a muncii concrete la lumea valorii, căreia îi este unica „origine” — și această non-apartenență a „producerii urmei”, a „muncii scriiturii”, a „forței scriiturii” la sistemul semnificației?

În cadrul aceleiași arii, al aceleiași figuri se dezvoltă, într-adevăr, problema semnificației urmei și cea a valorii muncii — sau, mai curînd, cea a non-semnificației lor, a non-valorii lor — precum și ceea ce ascunde fără încetare (printr-o mișcare identică) imposibilitatea *traducerii* lor.

Derrida subliniază cu pregnanță că forța scrierii ca freiaj* înscrie într-o materie o gravură care nu este traducibilă. „O *intraductibilă gravură*”. Într-adevăr, această scriere, această producere a urmei „nu este deplasarea semnificațiilor în limpezimea unui spațiu imobil, prestabilit și în alba neutralitate a unui discurs. A unui discurs care ar putea fi încifrat, fără a înceta să fie diafan. Aici, energia nu se lasă redusă, ea nu limitează, ci produce sensul.” Astfel, „metafora traducerii ca transcripție a unui text original ar izola forța suprafeței, menținînd exterioritatea simplă a tradusului

³⁹ *Idem*, cap. XIX.

⁴⁰ *Idem*.

* A se vedea *Nota explicativă*.

și a traductorului".⁴¹ Dar dacă munca scriiturii nu poate da loc „transparenței unei traduceri neutre“, munca concretă, ca forță și corp, ca întrebuințare și creare a valorii de întrebuințare, este și o *inscripție hieroglică* ce nu suportă nici o substituie, nici un schimb. „Un corp verbal nu se lasă tradus sau transportat într-o altă limbă. Este tocmai ceea ce traducerea pierde.“ Tot astfel, munca concretă nu poate fi evaluată fără a fi *subtilizată*. „În producerea valorii de întrebuințare, scrie Marx, procesul muncii se prezintă din punctul de vedere al calității. Este o activitate care funcționează cu mijloacele de producție conforme unui scop, care folosește procedee speciale și în cele din urmă ajunge la un produs uzual. Dimpotrivă, ca producere a valorii, același proces nu se prezintă decît din punctul de vedere al cantității. Aici nu este vorba decît de timpul necesar muncii pentru efectuarea sa.“⁴² Vânzarea forței de muncă (exploatarea sa) este întemeiată prin stabilirea unui cod de traducere. Sfera circulației *impune* un cod de traducere a muncii. Ea traduce intraductibilul. Ea face din muncă o muncă salariată. Din punct de vedere lingvistic, „nu există traducere, sistem de traducere, decît dacă un cod permanent permite substituie sau transformarea semnificațiilor, păstrînd același semnificat, întotdeauna *prezent*, în ciuda absenței unui semnificat determinat sau altul. Posibilitatea radicală a substituirii ar fi deci implicată prin cuplul semnificant/semnificat, deci prin însuși conceptul de semn“.⁴³ Dar o mișcare identică se regăsește la nivelul economiei. „Diferența între munca concretă și munca-sursă de valoare“ (care nu apare decît prin traducerea forțată, piața muncii) „se manifestă, continuă Marx, ca diferență între *cele două fețe* ale producției comerciale“⁴⁴ (subl. J. J. G.). Diferența valoare de întrebuințare/valoare de schimb este deci principiul (și conformă principiului) aceleiași ocultări (sîntem siguri de data aceasta) ca și diferența semnificant/semnificat. Faptul că marfa ne

⁴¹ *L'écriture et la différence*, p. 336.

⁴² *Capitalul*, I, cap. VII.

⁴³ *L'écriture et la différence*, p. 311.

⁴⁴ *Capitalul*, I, cap. VII.

apare ca „ceva cu dublă fațetă, valoare de întrebuințare și valoare de schimb“⁴⁵ și că semnul se prezintă ca o realitate cu dublă fațetă, nu sînt de fapt două fenomene străine. Prin conceptul de semn, limbajul discursiv ocultează „munca scriiturii“ (absența distincției între formă și sens) care-l face posibil, după cum forma-marfă maschează munca — și impune munca ce o produce. A transcrie scriitura de netranscris a muncii în valoare-bani și, invers, a converti o sumă de bani în forță de muncă în urma unui tîrg, în sfera circulației, aceasta este tranzacția care întemeiază *profitul* (capitalist) și alocția, impozitul muncitorului. Tot astfel, a transcrie scriitura de netranscris (cea care operează) în elementul comercial al sensului și al limbajului înseamnă a profita de munca scriiturii, mascînd-o. Bineînțeles, în aparență, „legea schimburilor a fost riguros respectată“, „vînzătorul forței de muncă, asemeni vînzătorului oricărei alte mărfi, îi realizează valoarea de schimb și îi alienează valoarea de întrebuințare“⁴⁶, dar ceea ce o deosebește într-un mod radical de o altă tranzacție este faptul că munca e această marfă incomparabilă, excepțională, „a cărei valoare de întrebuințare este înzestrată cu proprietatea singulară de a fi sursă de valoare“⁴⁷. Valoarea, banul (circulația monetară) nu este de conceput decît pornind de la munca concretă, de la crearea valorilor de întrebuințare, sursă unică a tuturor valorilor comerciale; după cum, „trebuie să înțelegem posibilitatea scriiturii care se consideră conștientă și activă în lume (exterioritate vizibilă a grafiei, a literalității, a devenirii literare a literalității etc.), pornind de la această muncă a scriiturii“, de la această producere a urmei.⁴⁸

Noțiunea de valoare se suprapune, mascînd-o, (prin intermediul banului) peste cea care întemeiază munca, după cum noțiunea de sens se suprapune, mascînd-o, (prin intermediul cuvîntului) peste cea care întemeiază producerea urmei.

⁴⁵ *Idem*, cap. I.

⁴⁶ *Idem*, cap. VII.

⁴⁷ *Idem*, cap. IV.

⁴⁸ *L'écriture et la différence*, p. 344.

Dar este prea puțin spus „mascînd-o“. Această valoare de întrebuințare a semnelor (munca lor, fabricarea textului) este mascată pretutindeni și întotdeauna căci, dacă distanța dintre valoarea de schimb a muncii și valoarea sa de întrebuințare (care este situată în afara comerțului pentru a face posibil schimbul) întemeiază și întreține profitul (capitalist), ideologia dominantă ocultează valoarea de întrebuințare a semnelor (scriitura — și *productivitatea* sa specifică) care devine chiar *inconștientul*. Inconștientă este deci valoarea de întrebuințare a semnelor, productivitatea scriiturii. Inconștientul este un efect al producției „comerciale“, latură a muncii luată în general (producție concretă, combinatorie, corp) care este scoasă în afara comerțului, pentru a fonda, într-un mod mascat, exploatarea forței de muncă.

Refularea „corpului urmei scrise“ este ocultarea muncii concrete. Ocultare care se face în profitul celui ce nu schimbă munca decît cu *prețul* muncii abstracte.

Deci nu degeaba sublinia Marx „imensa importanță pe care o are în practică această schimbare de *formă* (subl. J. J. G.) care face să apară retribuirea forței de muncă sub formă de salariu al muncii, prețul forței, ca preț al funcției“, căci ea are drept scop să întrețină această aparență „și anume că nimic nu distinge la prima vedere schimbul între capital și muncă, de cumpărarea și vînzarea oricărei alte mărfi“. ⁴⁹ Atunci cînd nimic nu poate să retribue munca la justa sa „valoare“, căci ea nu intră în sfera valorii comerciale (după cum nici un limbaj discursiv nu poate să traducă — să cumpere — o scriitură productivă), „fiecțiunea liberului contract“ (a traducerii universale și reciproce în elementul sensului) nu face decît „să mijlocească și în același timp să disimuleze“ ⁵⁰ servitutea forței muncitoare.

Aservirea muncitorului, prin capital, perpetuată prin intermediul formei-ban, este deci identică cu servitutea scriiturii operatorii, „coborîta în rang“ de elementul sensului, repri-

⁴⁹ *Capitalul*, I, cap. XIX.

⁵⁰ *Idem*.

mată de subsumarea * logocentrică. A aservi scriitura sferei schimbului (a limbajului), atunci cînd eficacitatea și realitatea acțiunii sale aparțin producției și întrebuintării (scriitura productivă : „poezia“, matematicile, științele), înseamnă a oculta, prin evidența discursului comercial, munca (sau jocul) care permite și *întreține* acest discurs.

EXPLOATAREA SCRITURII

O personalitate publică sau un ministru nu poate și nu trebuie să respecte ortografia. Ideile trebuie să-i alerge mai repede decît mîna ; el nu are timp decît pentru a trasa jaloane ; el trebuie să prindă cuvintele în litere, frazele în cuvinte. Datoria de a descurca toate acestea revine scribilor.

NAPOLEON BONAPARTE

Operarius : muncitor necalificat,
muncitor, salahor, secretar, scrib

Scriitura a fost totdeauna taxată, consemnată, impusă, desemnată de o vorbire plină. Termeni care aici trebuie să însemne o anulare, o ocultare (prin forța politică) și în același timp o exploatare a forței de muncă. Vorbirea pune impozit pe scriitură, așa cum munca este *taxată* de ideologia dominantă. (Munca este blamată, și în același timp ea *servește* ; ea nu este decît o datorie.) Disimularea istorică a textului, *de-clasarea* scriiturii, este cenzura exercitată asupra fabricării (muncă, structură) valorii de întrebuintare care întreține valoarea și sensul. Ea semnifică dominarea (politică) a unei clase asupra unei clase *muncitoare*.

* În fr. *subsumption*, derivat foarte rar al verbului *subsumer* (din lat. *subsumere*). Ca termen filosofic el definește acțiunea de a considera un obiect individual cuprins într-un ansamblu, un individ într-o specie, o specie într-un gen etc.

Acum este deci posibil să precizăm că efectul de sens apare dintr-o anume distanțare mascată, dintre înscrierea activă (scriitura operatorie) și pseudo-transcrierea monetară sau lingvistică. După cum capitalismul se instalează în diferența „dintre prețul forței de muncă și valoarea pe care ea o creează prin funcția sa”⁵¹, tot astfel, în discursul logocentric, totul se petrece ca și cum semnificatul *ar profita* de semnificant pentru a apărea — dar putînd să subziste și fără el. Semnificatul este *venitul* semnificantului, *plus-valoarea* muncii semnelor. A vorbi, cum face Merleau-Ponty, despre o „depășire a semnificantului prin semnificat, depășire pe care o face posibilă tocmai calitatea semnificantului”, nu înseamnă oare a constata, în registrul limbajului, că „mijloacele de producție s-au transformat în mărfuri a căror valoare o depășește pe cea a elementelor sale constitutive”? Cum spune (cît se poate de bine) Merleau-Ponty, „minunea limbajului este că se face uitat”. Scriitura „nu este decît minimum-ul înscenării necesare unei operații invizibile. Exprimarea se șterge în fața exprimatului, iată de ce rolul său de mediator poate trece neobservat”.⁵² Activitatea cuvintelor este sublimată în elementul sensului. Oricare ar fi munca, operația scriiturii, există un fond (un venit — un capital) care poate apărea independent de semne (de formă). A crede astfel că fondul este separabil de formă înseamnă a face același gest ca și „capitalistul care știe că toate mărfurile, chiar dacă au aspectul jalnic și mirosul urît, reprezintă într-adevăr și în mod real bani” — „și, pe deasupra, mijloace minunate de a spori neîncetat banii prin bani”⁵³... În mișcarea care duce de la bani la marfă și de la marfă la bani, mijlocitorul contează prea puțin. Banii vor aduce bani. „Actele care ar putea să se petreacă între cumpărare și vînzare, în afara sferei circulației, nu schimbă cu nimic această mișcare”⁵⁴ (subl. J. J. G.).

⁵¹ *Capitalul*, I, cap. XIX.

⁵² *Phénoménologie de la Perception*, partea a III-a, cap. I.

⁵³ *Capitalul*, I, cap. IV.

⁵⁴ *Idem*. Se mai poate scrie, ținînd seama de această dată de rolul capitalului comercial, că *fondul* opus formei nu reprezintă altceva decît *fondul de comerț*. Un fond de comerț se compune, de fapt, din diverse elemente materiale, mărfuri, mașini, imobile etc... „Dar existența acestuia

Să notăm deci că orice muncă exercitată asupra cuvintelor, care nu are în vedere decît venitul unui sens detașabil de funcția sa (limbaj discursiv, expresiv), corespunde mișcării de valorizare a unui „capital industrial”. Este vorba de a activa scrierea pentru a produce cît mai mult sens posibil. Tot astfel, se mai poate enunța că, la limită (această limită este cea a filosofiei idealiste), resorbția oricărei urme (a oricărei munci) în prezența deplină a sensului corespunde în întregime mișcării de valorizare a unui *capital uzurar* sau, în general, ignorării (dispensării) oricărei munci, oricărei mijlociri între valoare și valoare. „În capitalul uzurar, forma B-M-B este redusă, prin suprimarea termenului din mijloc, la forma, B-B a banilor care se schimbă pe bani.”⁵⁵ După cum forma-ban, detașată de orice urmă de muncă, de orice raport cu marfa, permite *speculația* financiară, ipostaza valorii de schimb a cuvintelor, într-un element propriu, permite *speculația* filosofică. „Valoarea devine valoare progresivă, ban progresiv și astfel, capital. Ea iese din circulație, intră, se menține și se multiplică acolo, iese apoi sporită și continuă mereu același ciclu B-B, adică banul care poartă germele banului.”⁵⁶ Această circulație „în rezumat, în rezultatul său, fără termeni intermediari”⁵⁷ este cea care întemeiază filosofia speculativă idealistă ce scurtcircuitează valoarea de întrebuințare a semnelor (munca scriiturii) pentru a se instala în elementul unui logos în care se resorb (se evaluează, se apreciază) toate lucrurile — ca dealtfel și în cazul monedei, care nu precizează materia pe care o înlocu-

nu o presupune cu necesitate pe cea a tuturor elementelor. Unele dintre ele pot să lipsească și totuși există un fond de comerț”. Și totuși „există un element esențial fără de care nu se poate vorbi despre fond de comerț — *clientela*”. Dreptul la clientelă constituie însăși esența fondului comercial” (după Bertrand-Durtis, *Leçon sur la fiscalité*). Rezultă astfel că *fondul* (economic) și *fondul* (lingvistic) desemnează această abstracție (ipostaziată prin ideologie și drept) care decurge din raporturile de schimb (cumpărare și vânzare; dialog, traducere), atunci cînd ele au luat o amploare și o frecvență certă.

⁵⁵ *Idem*, cap. IV.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Idem*.

iește, orice lucru, marfă sau nu, putîndu-se transforma în monedă".⁵⁸

Dar dacă „nimic nu rezistă acestei alchimii“, ea nu este în sine creatoare de valoare. Ea deplasează, concentrează valoarea (o adună și o economisește), dar nu o creează. Așa cum speculația ne-operatorie (ne-scrisă) rămîne vidă, ne-productivă, circulația și schimbul „nu creează deloc valoare“. ⁵⁹ Și dacă sensul apare în schimb, el nu se creează prin schimb, ci printr-o operație (întrebuințare) care îi rămîne ascunsă, secretă. După cum „plus-valoarea n-ar putea să rezulte din circulație, ci în momentul formării sale trebuie să se întîmple ceva în afara ei, ceva care îi rămîne ascuns“ ⁶⁰, tot astfel, limbajul *profită* de o operație care este ocultată prin explozia sensului.

Algebra și filosofia (speculativ-idealistă) apar astfel ca două moduri de *economie*. Dar una se realizează în sfera întrebuițării (abrevierea algebrică permițînd operații care spo-

⁵⁸ *Idem*, cap. III.

⁵⁹ *Idem*, cap. IV. Să adăugăm aici că orice marfă ca *valoare* face parte dintr-un ansamblu care are o *relație internă de echivalență*. Proprietățile de care se bucură un astfel de ansamblu sînt următoarele: *reflexivitate* (orice element *a* este echivalent lui însuși); *simetrie* (dacă *a* este echivalentul lui *b*, *b* este echivalentul lui *a*); *tranzitivitate* (dacă *a* este echivalent lui *b* și *b* este echivalent lui *c*, atunci *a* este echivalent lui *c*). Dar, în plus, ca mărfuri (determinate printr-o valoare), toate produsele pot să figureze pe o *scară unică*. Singura determinare care intră *la socoteală*, fiind de fapt cantitativă (și această cantitate poate să se exprime în unități comune), ansamblul mărfurilor este definit, pentru a folosi în continuare limbajul teoriei mulțimilor, printr-o *relație internă de ordine*. Și, mai exact, printr-o relație internă de ordine numită „totală“ sau „lineară“. Ansamblul mărfurilor este deci un ansamblu care are o anume structură internă definită *exclusiv* prin 1) relația de echivalență, 2) relația internă de ordine. Astfel, codul burghez supus logicii banului și mărții (adică reduției la același *ordin* în linearitatea cantitativului) este de o sărăcie deosebită. Toate tipurile de relații complexe între *mai multe mulțimi* (aplicațiile: surjecții, bijecții, injecții etc.) și modurile de joncțiuni delinearizate (rețele, arbori etc.) care intervin, cum a arătat Kristeva, în limbajul poetic, nu pot astfel să se manifeste la nivelul codului său uzual, fără ca o interdicție economică să nu le *taxeze* drept iregularități ilizibile.

⁶⁰ *Capitalul*, I, cap. IV.

resc productivitatea semnelor) și cealaltă (exploatarea uzurării, „circulație în rezumat”) se realizează în sfera schimbului. Într-un mod mai general, putem defini *două* formalisme. Unul care este legat de valoarea de întrebuințare a semnelor, de producerea și consumul lor productiv, *formalism operatoriu* (matematică, logică, „poezie”) și altul care nu este legat decât de valoarea de schimb a semnelor, care corespunde funcției pur monetare și care confundă „valoarea de întrebuințare formală ce decurge din funcția socială specifică”⁶¹ a semnelor cu valoarea de întrebuințare reală, productivă. Acest formalism poate genera, în limbă și în economie, *inflația*. Economia cursivă și discursivă, financiară și monetară nu este deci o abreviere algebrică, ci o abreviere doar stenografică (ne-operatorie, ne-combinatorie) care poate da naștere prin extrapolare și interpolare, în afara oricărei funcții (traietorie și funcționare), fluidității, discursivității fluide și transparente a logoreei, cursului fluxului monetar (al *licvidității*) ca venit aparte al operației.

Dez-enunțarea prin text (Sollers)⁶² este, dimpotrivă, mișcarea de *deflație*, de devalorizare generalizată, care, după *crabul* și *falimentul* logocentric, va trebui să scoată la iveală operația scripturală de care profitau, mascînd-o, toate speculațiile.

Limbajul discursiv este astfel ocultarea devierii producției care îl întreține. El se dispensează de operația scripturală exploatînd-o într-un mod disimulat. În acest fel este mascată în general valoarea de întrebuințare a *elementelor combinatorii*, atît ca produs (rezultat al muncii), cît și ca mijloc de producere a altor produse. Conceptul de *semn* nu aparține decât sferei schimbului (specular), după cum cel de *marfă* nu desemnează produsul decât în sfera pieții („această scenă unde se fac schimburile”).

Nu numai munca (algebrică) a elementelor este ocultată odată cu *întrebuințarea*, adică „întrebuințarea pe căi oculte”, ci și jocul (sexual) al elementelor, adică *întrebuințarea imediată* (plăcerea) în racursiul combinatoriu al jocului cu-

⁶¹ *Idem*, cap. II.

⁶² „La science de Lautréamont” (în *Logiques*).

vintelor (ca material).⁶³ Disimularea sferei întrebuințării prin sfera circulației (a scriiturii prin sens) vizează deci simultan munca și sexul. Ea afectează deci cei doi poli care într-o combinatorie generalizată a elementelor (*o combinatorică*) le reprezintă : matematica și poezia.

CAPITAL/MUNCA

„Scriitură, muncă“. „Sens, valoare“. „Exploatarea scriiturii, exploatarea muncii“... Cu siguranță că sondarea tuturor originilor și consecințelor acestor corespondențe, ale acestei fidele omologii este dificilă. Dar complicitatea este neîndoieală. „Subordonarea urmei față de prezența plină rezumată în logos, «coborîrea rangului» scrierii față de un «cuvînt vorbit» care își visează plenitudinea“, „represiunea logocentrică care s-a organizat pentru a exclude sau a «coborî» corpul urmei scrise, pentru a-l arunca în afară sau jos, ca metaforă didactică și tehnică, materie servilă sau reziduu,“ are *același aspect* cu exploatarea forței muncitoare de către clasa politică dominantă — și ea corespunde din toate punctele de vedere extorcării (mai mult sau mai puțin camuflate, în funcție de epocile istorice) a supramuncii care întreține această clasă. Taxarea muncii, resorbția produsului său în valoare, nu se distinge prin nimic de ștergerea urmei prin logos (lege, lectură, ligatură). Disprețul fățiș al lui Platon pentru scriere semnifică astfel extorcarea fățișă (în sclavie) a supramuncii. Filozoful este scutit în mod fățiș de scriitură, tot așa cum clasa dominantă e scutită de muncă. Dispensarea de devierea producției întreține cuvîntul politic (care evoluează în imediatitatea și

⁶³ Cf. Freud : „atunci cînd copilul învață vocabularul limbii sale materne, îi place să «experimenteze acest patrimoniu într-un mod ludic» (Gross). El îmbină cuvintele fără grija pentru sensul lor, pentru a se bucura de plăcerea ritmului și a rimei. Această plăcere îi este interzisă copilului, progresiv, pînă în ziua în care, în sfîrșit, sînt tolerate numai asociațiile de cuvinte potrivit sensurilor lor.“ (*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*).

evidența sensului) și, în schimb, *pune impozit* pe munca productivă. Tot astfel, necunoașterea valorii de întrebuințare specifică scriiturii și disimularea ei în transparența universală a schimbului (declasarea sa relativă) corespund momentului capitalist al camuflajului extorcării supramuncii sub aspectul liberului contract (care se efectuează în sfera schimbului).

Logocentrismul se instalează în efectul de racursiu produs de supra-devierea pe care o impune. Astfel, compunerea scripturală între racursiu și deviere (scriitura poetică) este interzisă prin scindarea dintre o muncă oarbă, — deviere a acestei scindări — și un racursiu (o dispensă) ignorând devierea căreia îi scapă. Logocentrismul este deci efectul *deturnării devierii* (în profitul unei clase care „consumă întotdeauna fără a produce”).

Gîndirea hegeliană poate fi interpretată „après-coup” ca un efort eroic, dar unilateral, de a înlătura povara logocentrică (înainte de a fi strivită de ea). Pentru a ajunge la știință (admite Hegel), trebuie parcurse toate momentele „acestui drum prin care e atins conceptul cunoașterii”. Căci, „adevărul, scrie el foarte semnificativ, nu este o monedă bătută care poate fi cheltuită sau încasată așa cum este”.⁶⁴ *Drumul* hegelian este deci urma (devierea) care își va consacra întregul sens (valoarea sa) adevărului (monedei bătute). Cu toate acestea, aspirația unei urme laborioase va fi conservată în acest *sublimat* monetar — după cuvîntul întrebuințat de Marx. Adevărul, mai scrie Hegel, nu trebuie să fie „asemeni produsului în care nu se mai regăsește urma uneltei”. Dar, *la urma urmei*, este vorba de „suprimarea diferențelor”. Adevărul se regăsește în elementul său. Analiza lui Marx, dimpotrivă, luînd-o după litera cărții pe drumul cel mai lung, pe urma muncii, pe dificila deviere (a producției), denunțînd iluzia monetară a valorii ca disimulare a exploatării forței de muncă, dezvăluind secretul fetișismului banului și al mărfii, zdruncină din temelii *sistemul semnelui*.

Deci raporturile dintre *capital* și *muncă*, pe de o parte, inconștient și conștient, pe de alta, își găsesc *revelate* (și uni-

⁶⁴ Fenomenologia spiritului (*Prefață*).

ificate) contururile în raporturile dintre vorbire (sens) și scriitură (operație scripturală). Așa cum, după Freud, „fenomenul neexplicat al conștiinței apare în sistemul percepției în *locul* urmelor durabile“, tot astfel, ideologia dominantă se așază în *locul* muncii productive care o întreține. Sensul profită de scriitura care îl face posibil.

Uzurpare esențială, acționând la toate nivelurile. Printr-unul și același gest, o anume economie de exploatare re-soarbe semnificantul în semnat (instaurând această distincție), reduce fabricarea scriiturii la sensul său, înscrierea muncii la valoarea facturii sale.

Dar, din acel moment, a forța bariera ce reduce eficacitatea urmei (care o desemnează și o impune) înseamnă a viza un anume versant unde forța și produsul muncii nu ar face obiectul nici unei traduceri (al nici unei vânzări sau speculații). Din acel moment, distanța dintre înscriere (urma laborioasă) și pseudo-transcriere (valoarea, moneda) care creează un sistem împreună cu opoziția inconștient/conștient, muncă/capital ar tinde spre propria anulare. Forța de muncă ar intra în propriul său spațiu de scriitură generalizată, compunere a devierii și a racursului, istorie textuală, cu excluderea oricărei ipostaze a sensului.

decembrie 1967

Jacqueline Risset

INTREBĂRI ASUPRA REGULILOR JOCULUI *

Dacă a scrie despre faptul de a scrie înseamnă a oscila între reducția sistematică și sacralizarea împotriva regulii — între modul de utilizare a unei activități delimitate și descrierea metaforică a unei practici inefabile, de ce trebuie scris despre faptul de a scrie ?

De ce, dacă scriem, trebuie să scriem despre faptul de a scrie ?

Pentru că a scrie este un joc. Iar dacă observăm ce joc anume — *jocul*, atunci trebuie să scriem. Trebuie să scriem despre faptul de a scrie.

A scrie nu este o ocupație inefabilă — nu este o explorare îndepărtată. Nu există decît o lume ; a scrie se petrece înăuntru (odată cu lumea, cu fragmentele sale). Scrisul nu e saltul într-un alt text care duce departe de aici, ci trecerea de la un punct la altul, de la un punct la altul *care se află aici*. Scrisul nu este un domeniu rezervat ; doar o peniță și o coală de hîrtie, oriunde, pretutindeni.

Dar nu este nici o activitate înglobantă, reductibilă — de aceea a scrie despre faptul de a scrie poate deveni o paranteză care ascunde tocmai acest lucru esențial : anume că scrisul este înainte de toate o confruntare cu imposibilitatea de a scrie. Sau mai exact, că el oscilează între două imposibilități : cea a gîndirii și cea a textului însuși.

Imposibilitatea gîndirii se descoperă în frînarea oricărei gîndiri „libere“, „de bună credință“. Experiența scrierii este experiența *barei*, înaintea gîndirii, care interzice orice gîndire *primă*. Atunci se produce un ecou *invers*, și între cele două momente se înfăptuiește scrisul — primul fiind produs retrospectiv plecînd de la al doilea ; timpul linear nu mai func-

* Text tradus din volumul *Théorie d'ensemble*, Paris. Ed. du Seuil, 1968.

ționează ; „înainte“ și „după“ nu se disting decît prin funcția lor spațială („înainte“ și „după“ se continuă unul pe altul și își fac rînd pe rînd loc). Orice scriere este repetiție — dar nu repetiție a ceva în afara ei, pentru că a scrie constituie bara, și își asumă imposibilitatea gîndirii. Acesta este gestul.

Plecînd de aici, care ar fi atunci urmarea ? Dar de ce o urmare ? — De ce să nu oprim gestul la acest cogito negativ, la enunțarea imposibilității, așa cum se prezintă ea. Pentru că totul este de îndată aruncat printre deșeurile gîndirii. Orice text e provizoriu, reziduu al propriei sale urmări. O reactivare devine necesară : urmarea ; astfel scrisul este contrariul unei substanțe stabile : act reluat, relansat dinainte spre înapoi, trăgînd. Activitate izolată prin mai multe dispariții intermediare : experiență a descompunerii imediate (contrară gîndirii pure, lineare) ; nimic nu este „în embrion“, nimic nu urmează să se dezvolte ; nimic nu s-a născut odată pentru totdeauna.

De aceea textul nu poate exista ; textul fixat pe o pagină : „poezia“, eternizare ipotetică a unui rezultat, unitar, global, opac. Scrierea este fragmentară. Prin anulări repetate, ea instituie un „alt joc“. „Poezia“ produce o sacralizare *apriori*, pentru că poemul apare ca reflectare a unei experiențe autoritare : substanță care se propagă (substantive) (uneori poeziile lui Bataille, prin substantivele încărcate de aluzia la un „înainte“ sugerat, operează această sacralizare a genului poezie care este în același timp o devalorizare a textului : nimic nu se petrece ; totul s-a petrecut înainte).

Nimic nu se întîmplă, nici înainte, nici după, doar o trecere reînnoită. Scrisul nu este substantivul, ci sintaxa vie, articulările (particulele, conjuncțiile „logice“), *discursul* care se caută, imposibil — și imposibil de conceput în afara spațiului în care există. Iar acolo, tocmai pentru că nu există un „înainte“ privilegiat, totul contează : în pagină, în spațiile vizibile, totul se citește ; dar în multitudinea lecturilor care se suprapun în același timp, trebuie încercată dejucarea *apriori* a lecturilor care se impun (jocul [le jeu] devine deja „dejucare“ [déjeu], lectura lecturii jocului, teorie).

Scrisul presupune experiența discontinuității, nici Gîndire, nici Poezie (dar aici nu este vorba de discontinuitatea temporală — nu este vorba de intermitențe psihologice, nici de înregistrarea momentelor privilegiate). Proust — în afara accentului pus pe „timp” — desemna întrepătrunderea timpului și spațiului (răsrîngerea unuia asupra altuia), legată de operația principală a scrierii, ca geneză a unor obiecte nestabile, puncte de întîlnire, „amestecuri”; aceasta este tocmai funcția ficțiunii narate. *Povestirea* se folosește de ficțiuni, fără o alegere inițială (a recita înseamnă a se recita), dar actul povestirii, catalog de fantasmă, nu se oprește aici; trecînd apoi (în același timp) la „după-povestire”: deci reîntoarcerea fantasmei — reîntoarcere care nu este simetrică, nu este imaginea inversă a fantasmei (astfel ea ar rămîne, în întregime, tot o fantasmă); privind împrejur: ghemul, firul fantasmei. Cursă cu aspect psihotic (trecînd în psihoză, dar evoluînd mult mai repede decît ea, schimbîndu-și pe cît posibil, mai repede decît ea, litera, textul). (Asemănarea figurii poate servi în acest moment unei noi sacralizări desfigurante: blestemul (Nebunia), adăugat blestemului (Gîndirea refuzată), propunînd inocența — mijloc de a dezarma discursul (sau non-discursul)). Dar aceasta nu este încă scriitura [écriture]. *

Scriitura începe cînd ansamblul („eului”) [du je] devine joc [jeu]**. Atunci, cînd există joc? Niciodată pe deplin, pentru că orice text este un rest. În joc nu există rest, funcționarea sa este integrală. Deci, orice text rămîne în urma jocului propriu-zis — dar această întîrziere nu este cronologică. Pentru că în joc nu intră obiectele, ci însăși gîndirea.

În cadrul textului, jocul este funcționare și, în același timp, *punere în joc*. Nu există obiecte ale gîndirii, nici instrumente. Se mănîncă pînă și farfuria; deci, ceea ce se mănîncă nu mai este ceea ce se mănîncă ci, inevitabil, farfuria propriei sale farfurii. Asistăm așadar la schimbul generalizat

* A se vedea *Nota explicativă*.

** Autoarea folosește omofonia *je* („eu”) — *jeu* („joc”).

de proprietăți — la anagramă, nume fragmentat la nesfârșit, asemeni trupului sfîșiat al lui Dionisos, dar fără nici un centru. Care nume ? Nici un fonem privilegiat, ci șirul, funcționarea în ecou repetat, „rima“.

Scrisul se realizează, pretutindeni, cu ajutorul fantasmelor, al ideologiei. Fără posibilitate de ieșire. Și totuși se atinge „exteriorul“ pur : scrisul nu purifică, nu demască, ci *activează* ideologiile (aici se observă aspectul de „potrivnic naturii“ al scriiturii : ideologiile nu acționează singure). Dar în același timp, nu trebuie să ne oprim aici : dacă acest joc nu realizează teoria jocului, el se închide, devine un „mic exterior“ în interiorul unui „mare interior“ : bulă de aer în spațiul ideologiei, oază prevăzută, localizată, izvor în deșertul pe care-l contrazice, proprietatea sa ascunsă. Perseu, ucigînd în aer Meduza, — fixitatea — va lua parte apoi, indirect, la uciderea lui Dionisos ; pentru că nu a citit ceea ce făcea, pentru că nu și-a făcut teoria propriului joc.

Jocul în joc în cadrul scriiturii nu-și poate fixa un spațiu ; trebuie să intrăm și să ieșim, spre a reîntra : teoria este cea care distruge sfera — închisă provizoriu — sfera care atrage jocul : suspendat, ansamblu de schimburi stabilite pretutindeni, jocul încremenește dacă nu se gîndește treptat în ansamblul său ; teoria îl străbate, îl reactivează, îl așază deci între moarte și naștere, acolo unde este.

În joc, povestirea urmărește o continuitate perpetuă, neagră ; dar nu decurge din aceasta, nu comemorează nimic. Încărcare, descărcare ; articulare. Fabula are funcție de sintaxă, sintaxa este povestire în povestire : chiar și axele se schimbă între ele. Textul întreg este un tot instabil — raportat la alte texte, este un context pentru un text viitor ; el a transformat textul precedent în context — iar textul prim nu există decît prin lectura sa ca un context pentru (prin) textul secund. Schimb rapid, multiplicare a suprafețelor ; fiecare frază este un *citat*, adică a fost adusă pe această suprafață, venind de pe o altă suprafață adusă aici

pe ocolite ; se observă doar întretăierea din ce în ce mai posibilă, din ce în ce mai clară a suprafețelor diferite : de fiecare dată, diferența este restul ; în fiecare operație (dacă ea reîncepe) și se reia într-altă parte.

Acest joc poate produce acte care se înscriu ca niște legi : „de fiecare dată“... Fiecare punct particular, „concret“, trebuie să fie în același timp gest al legii (provizoriu) ; — legile fiind sesizabile numai acolo.

Există deci, un anume punct — mobil — care trebuie regăsit, restrăbătut, în care a scrie și a scrie despre a scrie se ating, se întâlnesc (dacă nu, scrisul se întregește cu „anterioritatea“ sa iluzorie, intră în timp fără să-l rănească, ignoră spațiul, fixează tot ce întâlnește ; dacă nu, regulile jocului nu se deschid aceluia „în afara jocului“, nu pregătesc căderea, pământul, ciocnirea care anulează regulile jocului).

Din când în când, legile se întretaie cu aplicările lor...

Jean-Louis Baudry

SCRIITURĂ, FICȚIUNE, IDEOLOGIE *

Scritura [écriture] ** este pentru societate obiectul unei interdicții care se dedublează după cum ea pune în joc opere de ficțiune care reînnoiesc și contestă sistemul formal admis până atunci, sau aparține unei activități teoretice a cărei funcție este de a medita în același timp asupra sistemului limbajului, asupra rețelei de informații prin care această societate își vorbește și există, precum și asupra noilor sisteme formale în curs de apariție. Asistăm în momentul de față la un dezechilibru crescând al presiunii care se exercită asupra acestor două câmpuri de activitate. Condamnarea vizează din ce în ce mai puțin o practică literară sau artistică anume, în producerea sa concretă, și se pare că, dimpotrivă, se concentrează asupra gândirii acestei practici, asupra teoriei aferente acestei practici. De fapt, societatea admite și recuperează toate „revoluțiile” în „artă”, cu condiția ca acestea să conserve caracterul artistic al obiectului producției literare sau picturale, adică să-l reintroducă imediat într-un circuit de consum. Dubla valoare a operelor — artistică și financiară — depinde în mod paradoxal de gratuitatea producerii lor. De nejustificat și nejustificate, ele par să conteste formele și nu sistemul. „Libertatea” garantează suveranitatea sistemului, pe când sistemul, la toate nivelurile sale (și în primul rând la cel economic) reclamă camuflarea procesului său de producție. De aceea, mecanismele de apărare ale acestui sistem vor fi mai întâi orientate împotriva activităților care au ca scop relevarea procesului de producere a obiectelor — fie că acestea aparțin sferei producției industriale, fie celei a producției „sensului” — împotriva celor ce fac critică și teorie¹ și, în principal, împotriva celor care acțio-

* Studiu tradus din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”, 1968.

** A se vedea *Nota explicativă*.

¹ În sfera sa particulară, psihanaliza este un exemplu cu totul uimitor al acestei delimitări între teorie și practică. Ca practică clinică, ea a devenit o instituție socială. Această instituție dă naștere unei li-

nează asupra celor două axe ale scriiturii, consacându-se practicii sale curente — ficțiunea — și concepînd teoria acestei practici.

Desigur că dezvăluirea sistemului, ideea preconcepută de a expune presuposițiile formale, face ca ideologia vehiculată de „literatură” și care justifică „literatura” să se expună unui risc, evident, mortal. Dependentă, așa cum este, de sistemul economic al consumului, „literatura” suportă greu o punere în discuție a principiilor, căci ea este într-o strînsă legătură cu toate formele ideologiei: religie, morală etc. De această ideologie depinde statutul privilegiat al „scriitorului”, înrudit, în ipostaza sa de „creator”, cu Dumnezeu, ca instrument al „verbului”, cu preotul și, ca garanție a corectei folosiri a gramaticii și a legalității limbii — cu magistratul... A pretinde că literatura se bazează pe un sistem, a încerca să analizezi și să formalizezi acest sistem, înseamnă a dezvălui ideologia pe care aceste „opere” o conțin. Arătînd că ideologia este în funcție de un sistem, că sistemul servește ideologia, i se denunță aroganța, cu alte cuvinte, caracterul necesar, absolut vital, de universalitate. Dominația ideologiei depinde de iluzia pe care aceasta o dă despre universalitatea corpului de gîndire conținut în ea.² Nu este admis,

teraturi care poate avea întrucîtva un aspect de știință, fără să aibă în mod necesar și statutul respectiv. Această abatere, acest fals aspect de știință va permite în primul rînd recunoașterea mărcii ideologiei. Pentru că, în definitiv, nu este admis să vrei să elaborezi, așa cum face Lacan, teoria acestei practici dacă o asemenea întreprindere teoretică are drept rezultat punerea în discuție a statutului psihianalistului ca garant al normalității sociale, adică statutul psihianalistului ca instrument *inconștient* al ideologiei.

² „S-ar putea spune atunci, de exemplu, că pe vremea aristocrației domneau conceptele de onoare, fidelitate etc. și că pe vremea burgheziei domneau conceptele de libertate, de egalitate. Iată ce își imaginează clasa dominantă în ansamblul său. Această concepție a istoriei, comună tuturor istoricilor, în special după secolul al XVIII-lea, se va izbi în mod firesc de următorul fenomen: gîndirile dominante vor fi din ce în ce mai abstracte, adică vor afecta din ce în ce mai mult

și nici nu poate fi astfel, ca „operele“ istoric datate să se bazeze pe un sistem formal analizabil, relativ și, în consecință, susceptibil de a fi înlocuit cu altul. Nu se poate admite că „o operă“ este în același timp marcată de rețeaua ideologică și solidară ei. „O ideologie, scrie Althusser, este un sistem (posedînd o logică și o rigoare proprie) de reprezentări (imagini, mituri, idei sau concepte, după caz), înzestrat cu o existență și cu un rol istoric în cadrul unei societăți date... Ideologia este un sistem de reprezentări, dar aceste reprezentări nu au nimic comun cu conștiința.“ „Literatura“ este unul din cîmpurile privilegiate ale ideologiei în măsura în care, acționînd asupra limbii, ea creează sistemul limbajului (care, evident, trebuie să rămînă inconștient) unde fiecare ajunge să se reprezinte. Prin însuși acest fapt, ea este unul din cîmpurile privilegiate ale luptei ideologice. Să luăm un exemplu banal: dacă este neapărată nevoie să fie păstrată prezența personajului în roman, aceasta se întîmplă pentru că este pusă în discuție reprezentarea omului, concepția „naturii umane“, „substanța“ individului, toate necesare dominării ideologice și buneii funcționări economice a societății. Romanul va fi deci definit ca „genul“ literar a cărui esență aparține dintotdeauna personajului.

Iată de ce, la un prim nivel, activitatea teoretică poate deveni obiect al cenzurii: căci funcția activității teoretice este tocmai conștientizarea sistemului care, pentru a-și cuceri universalitatea, adică pentru a satisface rolul pe care societatea vrea să i-l confere, trebuie să rămînă inconștient.³ Astfel, un text scris va putea să se manifeste ca trans-

forma de universalitate. Într-adevăr, fiecare nouă clasă care ia locul celei ce dominase înaintea ei este obligată, chiar și numai pentru a-și atinge scopurile să-și reprezinte interesul ca interes general al tuturor membrilor societății sau, pentru a exprima lucrurile pe planul ideilor, să dea concepțiilor sale forma universalității, să le reprezinte ca fiind singurele rezonabile, singurele universal valabile.“ Marx, *Ideologia germană*.

³ De aceea este atît de important faptul că Althusser pune problema epistemologică a științificității științei, a caracterului diferențial al științei; căci știința și ideologia aspiră și una și alta la universalitate, deși, evident, nu au, sub acest aspect, aceleași drepturi.

gresiv sau nu față de ideologie, tocmai pornind de la conștiința textuală, de la denunțarea manifestată prin însăși forma sa, dar mai ales prin gândirea acestei forme.

SCRIITURĂ/LECTURĂ

Dar trebuie să mergem mai departe și să găsim un alt motiv pentru refuzul activității teoretice, ceea ce s-ar putea numi o supradeterminare istorică. Dacă activitatea teoretică constă în a detecta mecanismele din interiorul oricărui text scris, ea întemeiază acest text scris în existența sa textuală, în vederea unei lecturi care are ca element subversiv faptul că neglijează caracterul de expresivitate și de reprezentare al acestuia, în favoarea textului însuși (în măsura în care el poate fi spațiul de intersectare a altor texte). Ea este lectura unei scriituri [écriture], dar și scriitura unei lecturi alăturînd oricărei scriituri o lectură și oricărei lecturi o scriitură. Or, această practică teoretică ce întemeiază un câmp de lectură și se înscrie ca scriitură a acestui câmp este tocmai aceea care, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a zdruncinat sistemul economic al societății capitaliste și, în același timp, limitele cunoașterii sale, printr-un gest ale cărui implicații nu au fost apreciate în întregime și a cărui unitate abia începe să fie observată. Dacă numele lui Marx, Nietzsche și Freud pot fi apropiate, dacă se știe mai bine ce anume îi apropie de Mallarmé, de Lautréamont⁴, faptul se datorează acestui gest radical, același la toți, care a fondat într-o scriitură o anumită ordine a lecturii, înfățișată mai întâi ca o metodă de lectură. În cadrul acestei metode putem distinge, în mod sumar, trei momente :

⁴ A se vedea în legătură cu acest subiect, pentru Mallarmé — „Littérature et totalité“ a lui Ph. Sollers, *Logiques*, iar pentru Lautréamont, cartea fundamentală a lui M. Pleyneț în colecția „Ecrivains de toujours“. În acest volum, Ph. Sollers, *Literatură și totalitate*.

1. Considerarea obiectului de studiu ca element semnificant al unui text care, dacă nu este descifrat, rămîne lacunar. Este cazul mărfii în prima carte a *Capitalului*, „Binele și Răul“, de exemplu, din prima disertație a *Genealogiei*, textul manifest al visului din *Traumdeutung* (*Interpretarea viselor*). Cifrul îi este lacuna. Acest efect de lacună este tocmai rezultatul interesului ideologic pus în joc : efect al clasei dominante, efect al „prejudecății democratice“, efect al refulării.

2. Cercetarea sintaxei — a procesului — care a conferit acestui element semnificant respectiva formă (mecanism al caracterului de fetiș al mărfii ; fabricarea idealului ; elaborearea visului : deplasare și condensare).

3. Reconstituirea/descifrarea textului în ansamblul său. Această descifrare coincide de fapt cu totalitatea textului scris. Primul text, textul cifrat, neexistînd decît prin lectura pe care o propune scriitura.

Acest nou mod de a corela scriitura și lectura, acest nou raport al textului cu textul vor determina o transformare radicală a conșperii dualității. Căci nu va mai fi vorba de evocarea unei vorbiri reținute și mereu retrase față de textul care o manifestă și o trădează, ci de relevarea prin scriitură a ceea ce era deja acolo, evident, dar orbit în materialitatea textului. Ceea ce marfa ascunde este tocmai ceea ce ea expune ca marfă : munca cheltuită. Ceea ce ascunde discursul, este propria sa întrebare, întrebarea pe care Nietzsche o pune și o dezvăluie în efectele discursului, acel „ce vorbește?“ relativ al fiecărui discurs în care va dispărea adevărul. Textul manifest al visului disimulează mai întîi travaliul de disimulare care are drept scop evidențierea sa ca fenomen superfluu, inutil și ilizibil. Dar hotărîrea de a citi revelează o scriitură, o marcă deja înscrisă, un text deja propus, o inscripție. Inscripție ilizibilă, atîta timp cît o scriitură, printr-o redublare a inscripției, nu o oferă lecturii. Lectura va apărea deci ca un act de scriitură și tot astfel, scriitura se va dovedi a fi un act de lectură — a scrie și a citi nefiind decît momentele simultane ale uneia și aceleiași produceri.

SPAȚIUL HIEROGLIFIC

Activitatea care constă în a izola un text pentru a-i propune o lectură a fost comparată cu descifrarea hieroglifelor, iar elementul semnificant cu o hieroglifă. Cuvîntul apare la Marx⁵, la Freud⁶, la Mallarmé („numele de dans, care este, dacă vrei, o hieroglifă”), la Lautréamont („Citește, pe frunte, numele îmi e scris cu semne hieroglifice”), iar mai târziu, el va fi centrul concepției despre limbaj a lui Artaud, așa cum acesta îl gîndește pentru spațiul scenic. Dar această metaforă a spațiului hieroglific trebuie dezvoltată și în sensul caracterelor proprii care definesc scrierea monumentală a vechiului Egipt, adică în pluralitatea funcțiilor pe care le deține.

Mai întîi ca *ideogramă*, și în legătură cu aceasta putem evoca relația scrierii cu un referent, care nu trebuie, bineînțeles, redus la un semnificat, la un sens ultim, ci la însăși posibilitatea scrierii ca text ce trebuie înscris și pe care orice inscripție o manifestă, adică în măsura în care scrierea se stabilește într-o diferență și într-un raport cu realul, în măsura în care e necesar să fie afirmată o dualitate scriere/referent pentru a evita orice circumscriere idealistă a scrierii.⁷ [écriture]

⁵ „Valorii nu îi e scris în frunte ceea ce este, ea face mai curînd din fiecare produs al muncii o hieroglifă. Pe parcurs, omul a căutat să descifreze sensul hieroglificei, să pătrundă secretele operei sociale la care contribuie, iar transformarea obiectelor utile în valori este un produs al societății, ca și *limbajul*.” (subl. J. L. B.)

⁶ „Dacă ne gîndim că mijloacele punerii în scenă din vise sînt în principal imagini vizuale și nu cuvinte, ni s-ar părea mai corect să comparăm visul cu un sistem de scriere decît cu o limbă. De fapt, interpretarea viselor este de la un capăt la altul analogă unei scrieri figurative a antichității, asemeni hieroglifelor egiptene.”

⁷ Poate apărea tentația asimilării ideogramei cu o reprezentare a obiectului, dar se va vedea că în a treia funcție, funcția determinantă, se produce o alunecare care lasă să se întrevadă raportul scrierii cu referentul, în măsura în care acest raport poate fi înțeles ca redublare a scrierii prin ea însăși. De fapt, raportul respectiv este în mod constant evitat, fie că referentul e redus la rolul de semnificat — și atunci scrierea este determinată ca expresivitate —, fie că el rămîne termenul oarecum transparent al unei dialectici în care limbajul este

Apoi ca *semnificant fonetic*. Scrierea egipteană se folosea de înrudirea fonetică existentă între cuvinte, de omofonia lor, pentru a înscrie un cuvânt în corpul altuia. Dacă scrierea visului nu face altceva, dacă „inconștientul“ se servește adesea de asemenea deplasări — și opera lui Freud ne oferă mii de exemple — se cunoaște și faptul că această funcție a fost dezvăluită de Saussure în anagramele sale.

În sfârșit, ca *determinativ*, un semnificant adăugându-se altui semnificant cu valoare fonetică, cu scopul de a evita ambiguitatea fonetismului. Acest determinativ care reia forma ideogramei pare să aibă funcția specifică de a sublinia caracterul scris al semnificantului fonetic, adică de a-l reintroduce în dimensiunea scrierii căreia îi aparține pentru că este scris, lucru ce ar putea fi uitat, căci el utilizează pentru a fi scris caracteristici care nu aparțin de fapt scrierii, ci vocii. Scrieri, ca de pildă chineza, care nu fac direct apel la fonetism, care nu caută să transmită fidel sonoritatea cuvintelor, folosesc de asemenea determinativele, ca și cum asemenea scrieri, deja independente, ar vrea să marcheze caracterul fundamental al scrierii, al scrierii scrise: adică faptul că nu există scriitură decît *redublată*. Acest lucru îl lăsam să se înțeleagă atunci cînd afirmam că spațiul lecturii inaugurate de Marx, Nietzsche, Freud nu există decît printr-o scriitură care îl citește, îl interpretează, îl scrie, îl redublează.

Pentru că trebuie să țină cont de materialitatea textului, pentru că accentuează, insistă asupra corporalității materialului semnificant, pentru că transpune semnificantul fonetic în dimensiunea scrierii, spațiul hieroglific modifică raportul sensului cu textul, transformă în mod radical datele repre-

al doilea termen, condamnat din acel moment să plutească liber pe această transparență. Dacă referentul este identificat cu realitatea, atunci trebuie reluați termenii opoziției asupra căreia insistă Althusser: obiect real și obiect al cunoașterii, și trebuie înțeles că tot ceea ce vom putea spune despre referent, fie se va întîlni cu conceptele științifice și va intra atunci în cadrul obiectului cunoașterii, fie va aparține discursului ideologic. Pentru moment, nu putem decît să semnalăm termenii acestui raport, subliniind între altele ceea ce acest raport poate avea îndoielnic.

zentării și ale expresivității. Dacă vrem să ținem cont de caracterul imediat al scriiturii textuale, vom înțelege că „sensul“ nu îi este în mod evident exterior, ea nu îl exprimă. „Sensul“ există în text, asemeni vieții în corp, în celulă.⁸ A vrea să captezi viața, să o extragi din materia vie, să faci din aceasta un „principiu“, înseamnă a gândi, ca în toată istoria metafizicii occidentale, „invers“. Dacă lumea este „semne“, „simptome“, „hieroglifă“, aceasta este pentru că ea se oferă mai întâi ca un text, un text care nu are nici început nici sfârșit și a cărui descifrare constă în a extrage, în a capta semnificații („gândirea captând gândirea și extrăgând-o“, spune Rimbaud), în a-i redubla. O asemenea redublare propune explicit Ducasse în *Poésies*, înscriindu-le în raport cu spațiul textual al moraliștilor clasici și, în același timp, în raport cu *Les Chants de Maldoror* (*Cînturile lui Maldoror*). Scopul acestei redublări este evident acela de a face să apară textul ca text, scrierea ca scriitură și de a denunța, așa cum a arătat Pleynet, orice lectură expresivă care tinde spre un semnificat. Această redublare, efectul acestei redublări, modul în care textul se reîntoarce la text și propune o nouă lectură, o nouă scriitură în mișcarea unui circuit nesfârșit, toate acestea trebuie înțelese și ca o înscriere a textului în istorie (asemeni, de pildă, înscrierii textului lui Marx care a avut în istorie efectele știute).

MASCA

Funcția lecturii ca scriitură care transformă textul și oferă spre citire un alt text va avea drept consecință suprimarea unui spațiu cu trei dimensiuni: dacă totul e text, profunzimea dispare, totul devine suprafață, dar această suprafață

⁸ Și această apropiere este cel puțin semnificativă pentru problema pe care o pune efectul de sens al unui text ca și efectul de viață al materiei. Există o analogie între cercetările lingviștilor care încearcă să capteze apariția sensului pornind de la analizele limbajului considerat ca semnificativ și cele ale biologilor care încearcă să determine funcția vieții pornind de la analiza fizico-chimică a materiei vii.

este ea însăși produsul unui spațiu cu n dimensiuni : scriitură/lectură a unei scriituri/lecturi etc.

De fapt, relația textului cu textul va zdruncina „teoria cunoașterii” în ceea ce s-ar putea considera drept funcție a *măștii*. Căci, pentru gândirea teologică există *fără îndoială*, o mască, o suprafață opacă pusă înaintea lucrurilor și ea va trebui înlăturată pentru a permite accesul la profunzimea pe care o ascunde : suprafața este semn al profunzimii (și prin acest cuvânt se observă întreaga serie teologică dependentă de el : cauză, dumnezeu, subiect, interioritate etc.). Aspectul nu este decît aparență, reziduu, crustă externă a unei esențe. Aceasta trebuie atinsă *dincolo*. Aici apare duplicitatea măștii, iluzia pe care o întreține și care va fi denunțată prin voința de a nu se menține doar la lectura „semnelor” propuse (ar trebui făcut inventarul întregului vocabular al suprafeței, al corpului din textele lui Marx, Nietzsche, Freud — acest corp al literei tratat de ei cu multă atenție și care conferă respectivului vocabular dublul său aspect, medical și literar). Căci dacă există o mască, în spatele ei nu se află nimic ; suprafață ce nu ascunde nimic, decît pe ea însăși, suprafață care, presupunînd ceva în spatele ei, ne împiedică să o considerăm ca suprafață. Masca lasă iluzia unei profunzimi, dar ea se maschează de fapt pe sine : ea simulează disimularea pentru a disimula că nu este decît simulare. „Ce înseamnă pentru mine aparența ! scrie Nietzsche. Fără îndoială că nu contrariul unei ființe ; ce aş putea enunța despre orice ființă dacă nu atributele aparenței sale ! Fără îndoială că nu o mască neînsuflețită ce poate fi pusă sau smulsă unui X necunoscut ! Pentru mine, aparența este însăși viața și acțiunea, viața care își rîde suficient de ea însăși pentru a mă face să simt că nu există decît aparență.” Dacă vrem să insistăm încă o dată asupra înrudirii dintre Marx, Nietzsche și Freud, fapt care ne obligă să-l citim pe fiecare din perspectiva lecturii celorlalți⁹, vom recunoaște importanța pe

⁹ Contrar situației existente pînă nu demult. Excluderea unuia sau altuia nu produce în definitiv decît o deviere a gândirii celui pe care vrem să-l explicăm sau apărăm. Fără îndoială că o mai atentă lectură a lui Marx, o mai exactă înțelegere a raporturilor de producție și a efectelor lor, ar fi scutit marea majoritate a psihanalistilor de a con-

care ei o acordă deghizării, travestirii, falsificării, iluziei, ca și cum, apărînd altfel decît este, ar exista în orice suprafață un fel de undulare, o reverberare a umbrei care dă iluzia unui joc al profunzimii cînd, de fapt, nu este decît simptomul unei replieri a suprafeței asupra ei înseși — nu mister, ci enigmă despre care se știe că, spre deosebire de mister, suport al unei cauze care scapă înțelegerii, cere să fie descifrată.

Asistăm deci la o răsturnare a modelului imaginar al cunoașterii. În timp ce pentru întreaga gîndire metafizică suprafața ascunde profunzimea, profunzimea nu va mai fi decît un efect al iluziei suprafeței care ne interzice să o apreciem pentru ea însăși. Acestei mutații, adusă în spațiul cunoașterii prin apelul la o suprafață textuală înțeleasă ca scriitură/lectură, i se poate conferi o figurare geometrică aproximativă. Pentru gîndirea metafizică a Occidentului, modelul cunoașterii ar fi asemănător unui con a cărui bază, ca suprafață limitată, ar fi singura vizibilă. Toate punctele acestei baze se reunesc într-un punct unic, invizibil, vîrfurile situate acolo, la infinit. Infinitul este exterior suprafeței, *dincolo* de ea. Fiecare punct al suprafeței limitate este proiecția vîrfurilor pe această bază. Astfel, Sollers va putea vorbi despre „cuvîntul-stăpîn“ [maître-mot] — vîrfurile — și despre lexicul finit — baza. A cunoaște înseamnă a încerca să parcurgi liniile care unesc vîrfurile cu punctele bazei. Acest parcurs este prin el însuși o linie punctată, adică nu intervine decît ca suport al intuiției. El nu are în sine vreo importanță. Nu este decît imaginea reurcării tatonante a traseelor care ar coborî continuu din vîrf spre bază (informație divină),

sidera ficțiunea subiectului drept o realitate și scena drept autor (chiar dacă acest autor e numit inconștient); dealtfel, ar trebui să li se reamintească faptul că pentru Freud, „baza pe care e fondată societatea umană este, în *ultimă analiză*, economică“ (subl. J.L.B.) după cum, fără îndoială că o mai adecvată înțelegere a lui Freud ar fi permis evitarea deviațiilor umaniste ale marxismului. Ceea ce este deja sigur pentru Marx și Freud apare cu atît mai clar la Nietzsche, ale cărui atacuri împotriva ideologiei — dacă nu sînt susținute de discursul științific al lui Marx și Freud — sînt neutralizate de ideologia de care sînt pătrunse.

linie neglijabilă în sine și al cărei rol este de a servi drept intermediar, drept instrument de exprimare pentru însușirea „adevărului”. În timp ce spațiul textual al lecturii, al scriiturii, al descifrării, al interpretării (dar acest cuvânt pare a fi definitiv marcat de hermeneutică și de limita impusă interpretării prin simbol) pe care încercăm să-l definim, ar avea ca model o suprafață careia i-ar fi imposibil să-și fixeze o limită — suprafață neîngrădită — orice enunț, orice text fiind înțeles prin relațiile pe care le întreține cu celelalte enunțuri, cu celelalte texte și apărînd astfel ca extindere a suprafeței, el însuși încărcat de enunțurile care îl pot intersecta.¹⁰ Evident, un asemenea spațiu nu are nici axă, nici centru. Este un spațiu al consumării. Fiecare enunț este devorat, distrus de către enunțurile pe care le produce, deși el poate supraviețui ca inscripție (sau ca spațiu al culturii), susceptibil mereu de a fi reinvestit în noi enunțuri. În spațiul astfel definit, semnificatul ca suport al unui semnificant dispare, efectul semnificării nedepinzînd decît de raporturile care se creează între elementele semnificante distribuite pe aceeași suprafață, de combinațiile lor mai mult sau mai puțin aparente și care, în orice caz, nu pot fi numărate. Orice scriitură, orice text, nu mai pot fi concepute ca expresii ale unui spectacol, ale unui cîmp al realității exterior lor, ci ca parte — dar o parte foarte activă — a ansamblului textului care nu încetează să se scrie. Conform unui asemenea punct de vedere, vechile categorii ale cunoașterii umane nu mai dețin o funcție determinantă și constrîngătoare — chiar dacă sîntem obligați în unele momente ale efortului nostru teoretic să facem apel la ele: dualismele exterior/interior,

¹⁰ Dispariția profunzimii în suprafață și apariția, înscrierea suprafeței ca atare, sînt momentele decisive ale mișcării picturii de la Cézanne încoace. Dealtfel, Pleyner a arătat că abordarea profunzimii prin suprafață schimbă radical raportul nostru cu pictura. Pentru că funcția ei nu mai este de a reprezenta și a reproduce o lume deja construită de către gîndirea ideologică; în loc să se adreseze privirii, pictura cuprinsă într-un spațiu al scriiturii, în „articularea formă/culoare” „face atunci apel la un mod de percepție total depshologizat, care este cel al unei lecturi” (în *les Lettres françaises*).

corp/gîndire, creator/creatură etc., făcînd aluzie la o unitate, nu mai sînt decît reziduurile istoriei noastre și nu mai exprimă decît întrebările pe care ea ni le pune.

SCRIITURA A-CAUZALA

În această perspectivă, subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, „scriitorul“, odată cu el.¹¹ Scriitura nu „reprezintă“ „creația“ unui individ izolat; ea nu poate fi considerată ca o proprietate a sa ci, dimpotrivă, printr-un nume care nu este decît un fragment textual, apare ca una din manifestările particulare ale scrierii generale. Pseudonimul este deja fenomenul datat al dispariției scriitorului, în măsura în care el este creator și proprietar al „operei“ sale. Pleynet a arătat bine — în legătură cu Lautréamont — că nu e vorba de un „autor“ care semnează o „operă“, ci de *un text care semnează un nume*. Fără îndoială că într-un sistem economic marcat de proprietatea privată, un nume trebuie să figureze ca autor, dar în aceeași măsură cu cel al editorului. Acest nume exprimă în același timp marca unui produs și responsabilitatea socială a acestui produs într-un sistem juridic determinat. Dar el nu poate desemna „substanța“ creatoare a acestui produs. În *La Pensée chinoise*, (*Gîndirea chineză*) Granet recunoaște că pentru chinezi, or-

¹¹ Dacă, pentru o ultimă dată și prin absurd, el ar fi obligat să intervină în problematica aristotelică a subiectului și predicatului, am avea următoarea formulă: $S \stackrel{I}{P} \text{ și } P \in S$. Vom observa atunci că dacă P, predicatul, definit prin totalitatea enunțurilor, tinde spre ∞ , subiectul tinde spre 0. De fapt, Freud spune același lucru atunci cînd remarcă faptul că inconștientul ignoră contradicțiile („nu este decît o contradicție logică, ceea ce nu e mare lucru“). Dealtfel, subiectul ca *eu*, ca substanță, este figura marcantă, exemplară, a proprietății. În acest caz, se confirmă faptul că nevroza, manifestare de apărare împotriva unei cheltuieli care amenință integritatea „subiectului“, este profund solidară cu un sistem social bazat pe proprietatea privată. Se știe că, pentru Freud, trecerea inevitabilă de la procesul primar de descărcare imediată, de cheltuire, la procesul secundar de descărcare amînată și de investire constituie condițiile necesare ale formării nevrozelor.

ganizarea universului nu presupune un „autor“, ci „un fel de regent responsabil, care aparține lumii umane“. Astfel trebuie înțeles raportul *textului* cu *numele* care îl semnează. Acest nume face parte din text, considerându-se responsabil de el, înscrie acest text în felul în care îi e specific și în relații particulare (de aprobare, de apărare, de înconștiență, de opoziție sau de subversiune) cu corpul social.

Astfel, ajungem să definim o scriitură a-cauzală, caracterizată mai întâi prin dispariția unui semnificat care i-ar fi în același timp origine (autorul cauză) și scop (adevărul, legea, expresivitatea). Pierzându-și suporturile, nemaifiind, cum spune Derrida despre scriere „coborâtă în rang“, dependentă și secundă în raport cu Logosul, scriitura, în loc să fie instrument al reprezentării, devine ea însăși locul unei acțiuni care nu se mai poate numi reprezentare întrucât nimic din afara ei nu se reprezintă într-însa — în același timp scenă și spectacol, actor și spectator, joc, așa cum se exprimă în dimensiunea „dionisiacă“ a „existenței și a gândirii“. Trebuie relaționate, fără îndoială, atacurile neîncetate, violente și decisive ale lui Nietzsche împotriva ideii de cauză, împotriva tuturor proceselor de gândire legate de cauzalitate și felul cu totul deosebit în care Nietzsche concepe caracterul textual și fragmentar al universului („opera de artă când apare fără autor... Universul, operă de artă care se generează“). El a gândit îndeaproape ceea ce face din această activitate, din această autogenerare, un joc, dar un joc constituit din, și constituind, propriile sale limite, „cea mai mare splendoare a morții ar fi de a ne face să trecem într-o altă lume, de a ne face să iubim orice devenire, deci și propria noastră dispariție“, deci un joc care își asumă tragicul — „rîde“ de el și se reproduce într-o perpetuă afirmare, printr-un gest reînnoit, printr-un „da“ ce nu poate fi contrazis, ce, de parte de a-și conține negația, se redublează, dimpotrivă, în ironie. E destul să spunem, subliniind riscul pe care ea îl comportă, că nu înțelegem prin scriitura a-cauzală o activitate gratuită — independentă de textul general, de context — activitate care nu ar face decît să confirme concepția creației artistice impusă de ideologie ci că, dimpotrivă,

datorită absenței limitelor descoperite și recunoscute în joc, în jocul mereu *now* al suprafețelor intertextuale, ea este fractură și subversiunea exercitate în interiorul unei ideologii teologice care reduce textele la niște reziduuri ale unui centru suveran, condamnate să graviteze în jurul lui. Căci, în-
tîi de toate, e vorba de a trage consecințele care se impun în urma morții lui Dumnezeu (a subiectului), de a obliga scriitura la o deplasare atît de mare, încît ceea ce era atribuit cauzei se revelează a fi textul pe care ea îl reprezenta deja și de a înțelege că tocmai această experiență, atît de greu de conceput și realizat pentru noi, este *jucată* în scriitură. A concepe scriitura în termenii reprezentării ar însemna să credem, dacă scriitura este într-adevăr semn care dispare, viață care se stinge, că putem asista la moartea ei ca la un spectacol. Pentru că în moarte e vorba de moartea altora, aceasta ne apare cu siguranță ca ultima fantasmă, cea mai profundă, aceea de a muri trăind, de a ne trăi moartea.¹² În acest punct al fantasmei se construiește modelul pe care-l proiectăm despre scriitură ca reprezentare, ca și cum am asista efectiv la procesul scrierii. O asemenea utilizare a scriiturii, refulată de concepția clasică, este afirmată de Lautréamont și Rimbaud, de Mallarmé, Artaud, Bataille; ea este cea care, în procesul său de afirmare, de reluare, de ștergere apare la Ponge, în ale cărui texte putem reflecta îndelung la ceea ce separă scriitura în act, de reprezentare.

FICȚIUNEA

O asemenea experiență a scriiturii, care presupune în mod direct dispariția cauzei și redublarea textului, își va găsi condițiile cele mai favorabile în sfera practicii ficțiunii. Dacă practica ficțiunii este o experiență, aceasta va trebui în-

¹² „Oricărui om viu care-și reprezintă propriul corp, sfișiat după moarte de păsările de pradă sau de fiare, îi e milă de el; căci nu poate să se deosebească de acest obiect, cadavrul și, crezînd că acel corp întins este el însuși, îi mai împrumută, vechindu-l, sensibilitatea vieții” (*Lucrețiu*).

teasă mai întâi în sensul de experiență fizică, adică determinare a unui câmp privilegiat, formal, în care semnificantul să fie obligat să funcționeze în stare de maximă saturație. Propunând o lectură neconținută, neterminată, interminabilă, ficțiunea trebuie să solicite în mod necesar un efort de scriitură. Și, fără îndoială, o asemenea experiență ar fi suficient justificată prin simplul fapt că ea ar permite revelarea mecanismelor și efectelor limbajului și chiar a tentațiilor sale, precum și a intereselor pe care le servește și care se înscriu în el, care ar fi, cu alte cuvinte, anunțate și în același timp denunțate în el, prin impulsionearea și accelerarea semnificantului, prin alunecările și repetarea sa, revelarea iluziilor proprii limbajului.¹³ Ficțiunea are ca domeniu de activitate corpul literei și evidențierea gramaticii sale ca element constitutiv al acestui corp. S-ar putea vedea în ea generalizarea procesului existent în vis și interpretarea sa, dacă este adevărat, cum Freud lasă să se întrevadă, că interpretarea apare ca un text adăugat altui text și aceasta la nesfârșit. „Visele cele mai bine interpretate păstrează adesea o zonă obscură: acolo poate fi remarcat un nod de gândire ce nu poate fi desfăcut, dar care, pe de altă parte, nu a adus nimic în plus la conținutul visului. Acolo este «ombilicul» visului, punctul unde el se leagă de necunoscut. Gândurile visului întâlnite în cursul interpretării nu au în general sfârșit și se împrăstie în toate sensurile rețelei complexe a gândurilor noastre.” Și numai dacă este adevărat că travaliul de interpretare face să apară — fiind el însuși cuprins în aceasta — sintaxa visului. Ar trebui spus despre ficțiune că este o scriitură care, nefiind supusă legii adevărului, comunică direct cu spațiul rezervei semnificante, că este practica prin care scriitura își va dezvălui „semnificața” și că, subiectul lipsindu-i ca centru și ca refugiu, în

¹³ Iată motivul pentru care ficțiunea are un rol subversiv în raport cu limbajul considerat în funcția sa expresivă, în constituirea unui sens ce pare a-i fi exterior. Nietzsche nu a încetat să denunțe aceste defecte ale iluziei, aflate întotdeauna în slujba ideologiei: „Nu opoziția subiect-obiect mă preocupă acum, așa cum s-ar părea: abandonez această distincție teoreticienilor cunoașterii ce mai rămân încă prinși în plasele gramaticii...”

ea se arată operațiile ce hotărăsc asupra tuturor semnificațiilor. Scriitura născîndă sau, cum spune Sollers, „genetică“, adică cea care sesizează în cursul procesului mecanismul propriei produceri: ficțiune care, participînd la nașterea scriiturii „sale“, propune ficțiunea propriei nașteri. De unde, inevitabilele neînțelegeri suscitade de o scriitură astfel definită, dacă cititorul, format de deprinderile unei lecturi „monologice“, în loc să asiste la producerea propriei sale lecturi, încearcă să descopere în ea acel „în sine“ al unei semnificații independente de lectura ce îl „produce“.

Din acel moment vom înțelege că această scriitură și această lectură plasează scriptorul și lectorul în fața problemei lizibilității, a propriei lor lizibilități, de vreme ce aceasta e cuprinsă de dorința de a atinge și de a poseda o semnificație ultimă și imuabilă. Cunoașterii, indice al lizibilității, scriitura îi propune o „non-cunoaștere“, cădere și dispariție a cunoașterii în accelerarea semnificantului. „La baza oricărei cunoașteri există, spune Bataille, o servilitate, acceptarea unui mod de viață în care fiecare moment nu are sens decît în vederea altuia sau altora care îi vor urma.“¹⁴ Scriitura consacră moartea unei gândiri legate de sens, de teologie și, asemeni cărților de joc mereu reîmpărțite, asemeni întretăierilor și suprapunerilor suprafețelor textuale, ea se deschide, în dimensiunea jocului, spre această știință abia schițată pentru noi, pe care corpul nostru nu încetează totuși să o desemneze¹⁵, dar întîi de toate ea se deschide spre această materie, spre această carne semnificantă a cărei lectură o propune și o reclamă cu insistență. Ilizibilitatea ar fi deci calitatea specifică a unui text față de ideologie, oarbă pentru el. Ea trebuie diferențiată de nonlizibilul care participă în virtutea platitudinii sale la lizibilitatea curentă și care e astfel clasată în fondul anonim al „reportajului universal“. Ilizibilitatea devine atunci punctul forte al lecturii, obstacolul pe care aceasta trebuie să-l învingă, suprafața rezistentă de care se împiedică și în care se ma-

¹⁴ Cf. „Conférences sur le non-savoir“, *Tel Quel*, 10.

¹⁵ Pentru relația corp/semnificant, a se vedea cartea lui S. Leclaire, *Psychanalyse*, Ed. du Seuil, 1968.

nifestă forța inertă a ideologiei, ceea ce o societate întrupată în fiecare individ nu trebuie să citească, nu poate să citească. Aici trebuie înțeles faptul că ilizibilitatea nu poate să apară în discursivitatea ce implică în mod necesar un cod comprehensiv, accesibil fiecăruia, ci se situează în mod obligatoriu în textul ficțiunii, adică, mai exact, într-un text care produce imediat oscilarea întregului fundament pe care se sprijină inconștient „scriitura generală”, de exemplu articulațiile propozițiilor, alunecările și repetițiile cuvintelor, toate aceste abateri ale limbajului, izolate și produse teoretic de Freud ca efect al inconștientului. Acest text este cu atât mai inacceptabil pentru societate, pentru fiecare cititor în care trăiesc în mod inconștient codurile limbajului ce asigură dominația ideologică a unei clase, cu cât el desemnează interdicția și arată limitele fără de care codul nu ar putea să funcționeze. De aceea, dacă este necesar ca scriitura ficțiunii să se înrudească cu vreun gen literar, e normal să aparțină romanului și nu poeziei. Ea este legată de limbajul „uzual” printr-un raport necesar. Dacă acesta se definește ca lege, această lege, regulile și limitele sale îi sînt interioare. Altfel spus, ficțiunea nu este o transgresiune a limbajului „uzual”, ci îl conține. Julia Kristeva a formalizat termenii acestui raport. „Numai în limbajul poetic¹⁶ se realizează practic «totalitatea» (...) de care omul dispune. În această perspectivă, practica literară se revelează ca explorare și descoperire a posibilităților limbajului, ca activitate care îl eliberează pe om de unele rețele lingvistice.” Pentru că îi poate deveni victimă, constrînsă să nu îi reprezinte decît modelul de imitat sub formă de „Belles Lettres” — apărute de academii și universități, ficțiunea se vede adusă cu necesitate în situația de a denunța caracterul de instrumentalitate al limbajului uzual și de a face să apară

¹⁶ „Limbaj poetic” ce trebuie bineînțeles diferențiat de „poezie”, așa cum este ea înțeleasă în accepțiunea comună și care e în întregime dependentă de ideologia sensului, de inspirație, de revelație. Trebuie citit sau recitat textul Juliei Kristeva „Pour une sémiologie des paragrammes”, apărut în *Tel Quel* 29, singurul, după cîte știm, care a explicat în mod satisfăcător funcționarea permutațională a scriiturii contemporane.

în relief ideologia pe care acest limbaj are misiunea să o mascheze. „Dacă romancierul nu devine amantul propriei sale mame, din clipa în care aceasta l-a adus pe lume, atunci să nu mai scrie niciodată”, spune Sade cu o surprinzătoare intuiție a acestui raport între roman, gestul scrierii și violența la care el supune limba considerată drept corp matern.¹⁷ Deci scriitura romanescă se dovedește transgresivă numai prin deplasarea, prin reîntoarcerea mărturisită a unei așa-zise exprimări spre o înscrisiere. Evidențiind ca unul din efectele sale un cuvânt care se vrea inocent, aceasta dezvăluie jocul dorinței care era în ea, viclenia, devierile și refularea dorinței în sistemul legii. Contrar unei scriituri „poetice” care, marcată de idealismul moral și metafizic, apare ca inocentă, scriitura „romanescă” se vrea vinovată, adică înscrisă în realitate, în limbajul realității. Ea nu vrea să existe dincolo de lege, ci în afara legii, împotriva legii, în măsura în care aceasta, în slujba unei clase al cărei sistem reclamă închiderea sensului, are ca scop organizarea represiunii împotriva unei acțiuni care își conține suprimarea.

GRILA

Pentru a distruge închiderea sensului și a reprezentării, pentru a deveni text, ficțiunea trebuie produsă în interiorul unui spațiu formal avînd ca funcție distrugerea, pe măsură ce el apare, a sensului, sens în care fiecare ar vrea să se regăsească. Spațiu formal ce ar putea fi, de exemplu, figurat printr-o grilă construită în așa fel încît variațiile enunțurilor să devină manifeste, bazîndu-se pe pluralitatea persoanelor gramaticale, a pronumelor sau timpurilor verbu-

¹⁷ „Atunci cînd scrisul, care constă în a face să curgă dintr-o peniță un lichid pe o foaie de hîrtie albă, a cîștigat semnificația simbolică a coitului sau atunci cînd mersul a devenit substituitul călcării în picioare a trupului pămîntului mamă, scrisul și mersul sînt amîndouă abandonate, pentru că ar însemna comiterea actului sexual interzis.” Freud.

lui — esențial fiind numai ca grila să fie concepută ca o mașină capabilă să fabrice și să atragă anumite forme de enunțuri, altfel spus, ca scriptorul și lectorul să fie obligați să recunoască în aceste enunțuri o determinare sau alta a limbii, textul apărând întotdeauna ca o materie semnificantă care umple un cadru definit, așa cum textura face cu spațiile fragmentare delimitate de grilă. Atunci, noțiunii de timp, solidară cu linearitatea scrierii îi va fi substituită cea de spațiu. Grila formează un decupaj arbitrar al spațiului, ea constituie o parte detașată a spațiului căruia nu i se poate atribui nici origine, nici sens. De aceea, textul care a ocupat această grilă este eliberat de o supunere în fața unui început și sfârșit. „Obiectul-carte” în care este propus textul contrazice în acest fel concepția teleologică a compoziției (care depinde de ideologia teleologică a creației), infirmă ideea de carte, în măsura în care structura sa lineară implică în mod necesar noțiunea unui sens constituit pe care limbajul ar fi dator să-l exprime și să-l cucerească. Fiind un câmp limitat al spațiului nelimitat, făcând să acționeze structurile gramaticale ale limbii, grila permite funcționarea unui text presupus de această dublă constrângere a unui spațiu și a unei structuri și, încorporându-i-se, își manifestă caracterul de non-închidere. Arbitrarul alegerii este o garanție și o confirmare a infinității potențiale (Kristeva) a textului din care acest text nu e decît un fragment. Textul, considerat ca parte a unui ansamblu non finit va fi gîndit pornind de la următorul raport analogic :

$$\frac{\text{fragment}}{\text{grilă}} = \frac{\text{grilă}}{\text{spațiu}} = \frac{\text{text}}{\text{alt text}}$$

unde se observă că fiecare fragment se află, în raport cu ansamblul fragmentelor presupuse de grilă, în aceeași relație pe care acest ansamblu finit o are cu ansamblul textual infinit. Mobilitatea suprafețelor textuale fragmentare, faptul că fiecare intră în relație prin alunecare, întretăiere, repetiție, permutare cu toate celelalte, fac imposibilă o lectură propriu-zis lineară ; dar însăși această mobilitate, adică imposibilitatea de a le orienta în funcție de un centru definit,

unic, oferă spre lectură, în acest text, relația sa cu celelalte texte sau, cum spunea Julia Kristeva, dimensiunea sa paragramatică. În raportul dintre fragmente, unele față de altele, se află implicat raportul „intertextual”, raport analogic, în care spațiul și textul coincid, grila avînd funcția unei părți, a unui spațiu închis, dar punînd în joc, prin întretaîierea fragmentelor, non-închiderea textului general.

„L'APRÈS-COUP” *

În măsura în care textului nu i se poate atribui un adevărat început, orice enunț devine un act forțat, expresie a unui arbitrar, un act căruia îi este contestată orice semnificație și care este, în consecință, ilizibil. Nu poate fi vorba atunci de o lectură primă. Dar, așa cum visul în desfășurarea sa semnificantă nu este o lectură, ci se constituie în vederea unei lecturi posibile, fiecare enunț, propunîndu-se ca text, nu poate evita să fie o relectură a ceea ce nu a putut fi citit. Primei tentative, jocului arbitrar, îi va urma în mod necesar un „après-coup”. Redublîndu-se în inscripție, enunțurile necitite, nelizibile, fac posibilă lectura. Manifestare a unei distanțări, a unui spațiu, a unui spațiu alb între o primă urmă și repetarea sa — aceasta devenind la rîndu-i primul termen care va fi șters de o nouă distanțare. Scriitura textuală va fi angajată astfel într-un demers progresiv/regresiv spre ceea ce s-ar putea numi punctul asimptotic al propriei sale lizibilități. Demers care are aspectul unei neîncetate contestări a semnificației, pentru că enunțurile sînt în mod constant neutralizate de permutările cărora li se supun.¹⁸

* A se vedea *Nota explicativă*.

¹⁸ Acest demers poate fi apropiat de demersul psihanalitic, dacă psihanaliza este reîntoarcerea, sau mai degrabă progresia spre ceea ce a fost spus la începutul tratamentului, dar nu a fost auzit de pacient și, pe de altă parte, dacă în procesul interpretării asistăm la o permutare a termenilor discursului. De fapt, interpretarea este mereu re-

PERSOANELE

Pentru scriitură, nu există o persoană privilegiată : cea care vorbește sau cea căreia i se vorbește ; nu există nici o a treia persoană care l-ar desemna pe cel absent. Astfel, opozițiile care servesc la caracterizarea funcțiilor celor trei persoane în actul discursului vorbit cad de la sine. Toate persoanele folosite în scriitură țin de definiția celei de-a treia persoane, dată de Benveniste : „«Persoana a treia» nu este o «persoană» ; ea este chiar o formă verbală care are drept funcție să exprime *non-persoana*“. Rezultă de aici o consecință foarte importantă. Benveniste remarcă faptul că o caracteristică a persoanelor „eu“ și „tu“ este unitatea lor specifică : „«eul» care enunță, «tu»-ul căruia «eul» i se adresează sînt, de fiecare dată, unice. Dar «el» poate fi o infinitate de subiecți“. În scriitură, „eul“ și „tu“-ul pot fi deci tot o infinitate de subiecți, adică „eu“-rile, „tu“-urile, „el“-urile tuturor enunțurilor posibile. Inversînd formula lui Rimbaud, s-ar pute spune că „altul“ (textul) este un „eu“, un „tu“, un „el“. Ar exista deci o mutație radicală de la limbajul vorbit la scriitură, primul presupunînd în mod necesar persoana care vorbește, persoana căreia i te adresezi și „el“-ul non-persoanei, în timp ce scriitura nu s-ar referi, folosind persoanele, decît la alte texte, scrise în funcție de o formă personală sau alta și însoțite de un efect sau altul. Ceea ce ar intra în joc odată cu folosirea necesară, dar mai mult sau mai puțin sistematică, a persoanelor în ficțiune, nu ar mai fi decît *formele posibile pe care le pot lua enunțurile*. Deci, utilizarea acestor diferite forme personale într-un sistem definit ar permite, pe de-o parte, estomparea referinței la un subiect-realitate, adică neutralizînd, prin confruntarea fragmentelor scrise la o persoană sau alta, recursul la un personaj real și, pe de altă parte, prezența im-

pusă în discuție de deplasările semnificante și de imposibilitatea de a intra în posesia extremității lanțului, căci fiecare verigă nu este numai prinsă, ci și înlocuită de altă verigă. În zona spectrală de galben din *l'Homme aux loups* avem un exemplu uimitor al acestei substituiri/transformări, în care nici un termen nu este, în definitiv, privilegiat.

plicită într-un text a celui alt text, înțelegînd prin aceasta suprapunerea și întretăierea tuturor suprafețelor textuale. Acest alt text, a cărui prezență e virtuală, ori mai mult sau mai puțin semnalată prin citate, este centrul necesar existenței textului în discuție, care îl redublează.

TEMELE

Se știe că pentru Freud, diferitele forme pe care le poate lua paranoia depind de diversele modalități de a contrazice o propoziție unică: „Eu îl iubesc”. De fapt, aceste diverse modalități afectează enunțul, după cum se referă la persoane, la diateza activă sau pasivă a verbului, la forma afirmativă sau negativă a propoziției. Delirul (textul) paranoicului, temele care rezultă din acesta depind deci de modalitatea în care se stabilește forma gramaticală a enunțului. Ne putem imagina că într-un sistem al scriiturii care utilizează în același timp permutarea persoanelor și întretăierea fragmentelor, temele vor fi imediat implicate de forma gramaticală. Dar, contrar discursului psihoticului, a cărui logică ține de privilegiul unei forme gramaticale asupra tuturor celorlalte și care caută, fără să reușească (căci lipsește întotdeauna semnificatul ultim care să-l închidă), să meargă pînă la epuizarea uneia și aceleiași teme, temele în discuție, solidare cu variația și permutarea, și-ar arăta ambivalența, caracterul oarecum accidental. Dacă Freud lasă să se înțeleagă că perversiunile voyeurism/exhibiționism, sadism/masochism sînt formele opuse ale aceleiași pulsioni, sîntem poate autorizați să vedem în ele modalități diverse de transformare a unuia și aceluiasi enunț. Unitatea sadismului și a masochismului ar consta în preeminența textului și a funcției gramaticale asupra a tot ce ar putea face apel la o „natură”, la o determinare misterioasă a subiectului.¹⁹ Nu

¹⁹ Freud a plătit această descoperire cu îndoielile asupra fundamentării metodei sale terapeutice și asupra formalizării teoretice făcute în perioada în care a observat că frecvența seducției copilului de către

există o natură sadică sau masochistă, nu există decît efecte particulare ale unui același enunț, ai cărui termeni pot să se schimbe între ei. Numai pe urmă, în organizarea textuală ulterioară, efectele specifice sadismului și masochismului se vor particulariza în funcție de forma dată enunțului.

PERVERSIUNEA GENERALIZATĂ

E un fel de a spune că, acceptînd să se trăiască total ca text, adică percepîndu-se doar ca efect al formei gramaticale, al sintaxei enunțurilor, fiecare va vedea transformîndu-se într-o perversiune generalizată — scriitura — ceea ce nu era decît enunț parțial și repetitiv al perversiunii clinice.²⁰ Termenul de perversiune generalizată, referindu-se la textul sadian²¹, are drept scop să sublinieze faptul că fundamenta-

adulți în discursul pacienților săi era neverosimilă. De fapt, era vorba despre transformarea enunțului „eu îl seduc pe tata” în „tata mă seduce”, ale cărui alte variații vor duce la descoperirea complexului Oedip. A se vedea în acest sens toate inversiunile subiectului gramatical care se produc în textul visului.

²⁰ Ajungem la ceea ce pare a constitui o problemă pentru psihaștii care consideră cîmpul nevrotic — refularea, retragerea semnificativului, alegerea unui semnificat — opus perversiunii ca inscripție, dar ca inscripție repetitivă, enunțul fiind parțial. Respectivii analiști sînt obligați să admită o înrudire între activitatea „artistică” și perversiune. Atunci cum se face, își pune unul dintre ei întrebarea, că perversii vorbesc cel mai bine despre dragoste. S-ar putea răspunde că perversul are acces parțial la text, că punerea în scenă a perversiunii este deja punerea în scenă a scriiturii. În momentul în care perversul ar avea posibilitatea să se trăiască total ca text, el ar fi imediat transferat într-un spațiu diferit, pe care îl numim perversiune generalizată, scriitură, și care scapă în mod evident formelor clinice repetitive ale perversiunii. Putem crede că dificultățile de interpretare ale analiștilor se datorează faptului că ei interpun între nevroză și perversiune un spațiu al normalității, care e într-un fel un spațiu alb, excluzînd, făcînd imposibilă înțelegerea individului-prins-în-text, a subiectului-scriiturii, în măsura în care este situat în zona perversiunii, dar îi elimină formele parțiale. Acest spațiu alb al normalității este, trebuie să o repetăm, pata oarbă a viziunii ideologice.

²¹ Cf. Sollers, „Sade dans le texte”, *Logiques*.

lul caracter al scriiturii, în relație cu suprimarea virtuală a limitelor datorate consacrării funcției semnificante și dispariției spațiului reprezentativ, este posibilitatea, esențială ei, de a „spune tot”, adică de a considera și de a dezvălui toate ipostazele și figurile implicite limbii. În funcție de această posibilitate, de această extensiune inerentă scriiturii, orice discurs fondat pe expresivitate — discursul comun — va apărea determinat și limitat de ordinea reprezentării, aparținând astfel nevrozei colective, dar fiind în același timp susceptibil de a se lăsa pervertit, de a constitui întotdeauna pentru ea obiectul unei perversiuni, așa cum o demonstrează în mod exemplar *Poeziile* lui Ducasse. *Rezistența în fața scriiturii este semnul rezistenței nevrozei.*

Fără început și sfârșit, fără istorie, fără personaj, decepționând orice lectură în căutarea unui sens finit, ficțiunea ar trebui să suspende rețeaua compactă a informațiilor care au întotdeauna drept scop să voaleze spațiul unde acestea se nasc. Acest spațiu, un spațiu al schimburilor și permutărilor, economic la toate nivelurile sale, a fost întotdeauna ascuns și cu siguranță nu poate, cel puțin parțial, decât să rămână astfel. Totuși, să se înțeleagă bine că este vorba de aceeași operație de cenzură care ne permite să admitem enunțurile fără a ne pune problema enunțării lor și să consumăm produse fără a ne pune problema producerii lor. Ar fi, cel puțin, meritul scriiturii considerate în perspectiva producerii sale de a permite accesul la mecanismele de producere a textului (a „istoriei”). Departe de a proteja cititorul de grija de a se scrie, această scriitură l-ar reazeza din capul locului în poziția unde ar exersa pe cont propriu lectura și scriitura, obligându-l astfel să se considere nu ca posesor, nu ca proprietar, ci ca efect al textului. În loc să ofere un model care trebuie adoptat, așa cum e cazul povestirilor și romanelor care impun un sistem de reprezentări în care cititorul se identifică iluzoriu, scriitura astfel practică nu face decât să propună un câmp enunțării, în realizarea parțială a unui text ce acționează în mod declarat asupra potențialităților sale.

1. DISCURS ȘI TEXT. TEXTUL CA PRACTICA SEMNIFICANTĂ

Pentru estetica tradițională și cu atât mai mult pentru gândirea tradițională care se ocupă de un anumit tip de discurs oral sau de texte scrise, literatura este un *obiect real* înzestrat cu o *valoare estetică* pe care gândirea occidentală încă de la începuturile sale grecești (prin *Poetica*) a încercat să o elucideze.

Conform teoriei marxiste a cunoașterii, vom distinge *obiectul real* de *obiectul cunoașterii*, și vom refuza să ne servim în demersul nostru semiotic, de conceptul de „literatură” ca de un concept operațional. Acest refuz ar însemna că înțelegem conceptul de „literatură” ca aparținând, istoric și ideologic, unui anumit tip de societate — societate de schimb și consum — și, în consecință, am putea spune că *obiectul real* al analizei noastre este un tip de *structură lingvistică*, în timp ce *obiectul de cunoaștere* pe care ni-l propunem în acest *obiect real*, este *un text*.

Plecînd de la acest postulat, se ridică în mod inevitabil unele probleme :

Care este diferența dintre *obiectul nostru real* și *obiectul nostru de cunoaștere*, adică dintre o *structură lingvistică* și *text* ? Care va fi diferența dintre acest *text* despre care vorbim și toate celelalte texte care sînt structuri lingvistice, dar nu sînt literatură ? Și, în sfîrșit, de ce să vorbim despre *text* în loc să vorbim despre *discurs*, noțiune care ne-ar fi situat mai aproape de lingvistică și de modurile sale de investigație ?

Relativitatea acceptării unui discurs ca „literar” este foarte cunoscută (să luăm ca exemplu faptul că Evul Mediu consideră ca literatură discursuri pe care modernitatea le consideră drept didactice sau religioase) și s-au putut stabili mai multe criterii care justifică faptul că un discurs poate fi, într-o

* Text tradus din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”, Paris, 1968.

anumită epocă, conceput ca „literar“. Unii semioticieni sovietici, de exemplu, ale căror cercetări se inspiră din teoria informației, consideră drept „literar“ discursul care nu și-a epuizat entropia, altfel spus, discursul a cărui probabilitate de sens este multiplă, neînchisă, nedefinită ; odată entropia epuizată, deci sensul fixat, discursul încetează de a fi primit ca „literar“. „Cu cît mesajul este mai probabil, cu atît el furnizează mai puțină informație. Locurile comune dezvăluie mult mai puțin decît marile poeme.“ (N. Wiener)

Dar nu acest nivel de analiză ne va interesa aici. Vom evita să ne întemeiem reflecția pe o etichetă *apriorică* ce ar desemna drept *literar* un obiect — obiectul studiului nostru — înainte ca însăși cercetarea să fi început și aceasta plecînd fie de la intuiție, fie de la anumite norme ideologice ale unei societăți (sau ale unei culturi). Studiind structurile lingvistice, semiologia are avantajul — sau cel puțin caracterul subversiv deloc neglijabil — de a fi eliminat distincția literar/non literar, precum și distincția genurilor (poem, roman, nuvelă etc.) stabilită de retorica clasică și de a studia noi particularități structurale. (De mai bine de un secol, „literatura“ însăși prin Mallarmé, Lautréamont, Joyce etc. pare să respingă această distincție). Ceea ce s-a numit „obiect literar“ nu va fi pentru semiologie decît un tip de *practică semnificantă*, fără nici o valorizare estetică sau de alt gen. Deci, semiologia consideră „literatura“ ca avînd același indice de valoare ca și relatarea specifică presei, discursul științific etc. atunci cînd o desemnează drept o *practică semnificantă*.

Definirea unei structuri lingvistice ca *practică semiotică* determină deja dublul joc al demersului nostru :

1. Organismul despre care e vorba este considerat ca un *discurs* pe care societatea și-l comunică și care își datorează semnificația tocmai acestei comunicări ; astfel, el poate fi descris de lingvistica structurală.

2. Mai mult decît un discurs, adică decît un *obiect de schimb* între un destinator și un destinatar, *practica semnificantă* pe care o abordăm poate fi considerată ca un *proces de producere de sens*. Altfel spus, vom putea studia „practica semnificantă“ (fie că e numită literatură sau relatare speci-

fică presei, sau maximă etc.) nu ca pe o structură deja constituită, ci ca pe o *structurare*, ca pe un aparat care produce și transformă sensul, înainte ca acesta să fie deja constituit și pus în circulație. Astfel, mai mult decât despre un *discurs*, vom vorbi despre un *text*. Această distincție are un dublu avantaj. În primul rând ne ferește de pericolul pe care îl reprezintă pentru semiologia generală tentația de a asimila orice practică semnificativă limbii vorbite și, plecând de aici, dorința de a recupera pluralitatea practicilor semnificative printr-o gândire reducătoare care, dealtfel, poate fi pertinentă în studiul limbajului denotativ. În al doilea rând, distincția discurs/text ne situează o dată mai mult într-o perspectivă marxistă, pentru că ea pune accentul mai curând pe *producerea sensului* decât pe *schimbul de sens* (fiind cunoscut faptul că acest schimb, sub numele de comunicare, polarizează interesul lingvisticii structurale). Astfel, fără a intenționa să reducem textul la cuvântul vorbit, dar subliniind faptul că nu-l putem citi în afara limbii, vom defini textul ca un aparat *trans-lingvistic* care distribuie ordinea limbii, punând în relație un cuvânt comunicativ care vizează informația directă cu diferite tipuri de enunțuri anterioare sau sincronice. Textul este deci o *productivitate*, ceea ce înseamnă că : 1. raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (destructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice și matematice, decât cu ajutorul celor pur lingvistice ; 2. este o permutare de texte, o inter-textualitate : în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează.

Să rezumăm deci raționamentul :

Semiologia pe care o avem în vedere, considerând textul ca o *producere și/sau ca o transformare*, va căuta să formalizeze mai curând *structurarea* decât *structura*.

Vom lua ca obiect al demonstrației noastre romanul clasic chiar în momentul în care acesta se articulează și, prin urmare, lasă clar să se întrevadă fabricarea sa : va fi vorba de „Jehan de Saintré” — de Antoine de la Sale, scris în 1456. Îl vom studia mai întâi ca o transformare în interiorul lui însuși,

adică la nivelul sintaxei textului (al sintagmaticii sale). Într-o a doua parte, vom situa textul nostru în ansamblul textelor epocii și îi vom studia structura raportată la textele exterioare.

2. ANALIZA TRANSFORMAȚIONALĂ

În primul rînd, nu vom mai căuta modelul în fonologie (care se găsește la baza lingvisticii structurale), ci în lingvistica transformațională, cunoscută sub numele de gramatica generativă a lui Chomsky. Să reamintim două principii fundamentale ale gramaticii generative care, după cum se știe, poate fi reprezentată ca un algoritm de generare a limbii, plecînd de la un corpus de elemente și cu ajutorul unor reguli.¹

1. După Chomsky, G. G. este „un sistem de reguli care leagă semnalele de interpretări semantice” (N. Chomsky, *Topics on the Theory of Generative Grammar*, p. 18) (*Probleme legate de teoria gramaticii generative*). Distingînd două structuri, de adîncime și de suprafață, Chomsky subliniază că „incapacitatea structurii de suprafață de a indica relații gramaticale, semnificante, din punct de vedere semantic (de a servi, deci, drept structură de profunzime) este un fapt fundamental care motivează dezvoltarea gramaticii generative. ...Structura superficială este «labeled bracketing», iar structura profundă trebuie să fie în general distinsă de structura superficială”. Transpunînd această reflecție pe planul unei structuri

¹ Printre teoriile transformaționale ne vom referi cu precădere la cele ale lui Harris (transformarea ca o relație între fraze) și mai ales la modelul transformațional aplicativ al lui Šaumjan. Această alegere se datorează faptului că cele două teorii sînt mai aproape de respectivul lor fundament teoretic și, în același timp, ne par mai adecvate formalizării unui text mai întins decît fraza, dar care îi păstrează structurile (în mare); este cazul romanului. Dealtfel, dacă aceste fundamente teoretice par mai invizibile la Chomsky, ele sînt, într-o mare măsură, aceleași ca și la precursorii săi.

discursive mai întinse decît fraza, în cazul nostru, asupra romanului, putem postula că incapacitatea structurii manifeste a romanului de a indica, semantic, relațiile structurale semnificante este unul din faptele fundamentale care justifică aplicarea metodei transformăionale la studiul romanului, pe de o parte, și motivează cîmpul transformăional al romanului însuși, pe de altă parte.

2. A doua particularitate a analizei transformăionale care ne va servi în raționamentul nostru constă în faptul că G. G. necesită o *echivalență* a operandului și a rezultatului : 1. echivalență a morfemelor care fac parte dintr-una și aceeași clasă gramaticală (sau echivalență de propoziție într-un text), 2. echivalență a mediului sintactic care înconjoară morfemul (respectiv propozițiile), 3. echivalență de sens a structurii transformabile și a structurii transformate.

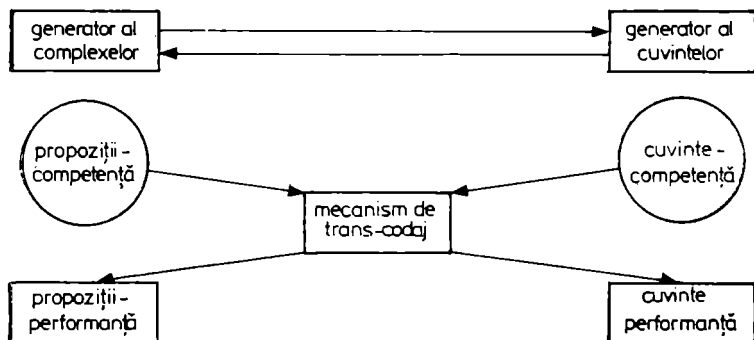
Acestei concepții despre modelul generativ îi vom adăuga modificările introduse de lingvistica sovietică și mai ales de Șaumjan. Va rezulta un model transformăional aplicativ, cu următoarele consecințe :

1. Este necesară o distincție netă și riguroasă a celor două niveluri de abstracție în modelul generativ : *competența* și *performanța*. Vom obține această distincție substituind noțiunii de *strings* (de care se servește Chomsky) pe cea de *complexe* (cu care operează Șaumjan), complexul fiind definit ca o suită ordonată de elemente a căror ordine este fără importanță. Raportul dintre structura complexelor/structura strings-urilor este echivalent raportului competență/performanță. Ne vom situa deci la nivelul competenței, atunci cînd vom vorbi de înlănțuirea *complexelor* în text.

2. În modelul generativ aplicativ vom distinge două tipuri de reguli de generare a complexelor : 1. reguli de formare a complexelor, 2. reguli de transformare a complexelor. Regulile de formare a complexelor se bazează pe operația numită *aplicație* (pentru utilizarea acestei operații în logica matematică a se vedea H. B. Curry, R. Feys, *Combinatory logic*, vol. I, Amsterdam, 1958) (*Logică combinatorie*). Cu ajutorul aplicației se obțin complexe diverse, fără ca modelul apli-

cativ să aibă nevoie de reguli de transformare a complexelor. Astfel, modelul generativ aplicativ furnizează transformarea, într-un mod, să-i zicem, *automat*, în timp ce, după cum se știe, în modelul chomskian transformarea este dată dinainte, într-un mod arbitrar, într-un număr finit de reguli.

3. Pe de altă parte, modelul aplicativ presupune, pe lângă clasa propozițiilor posibile, și pe cea a *cuvintelor* posibile („base components“, „phrase makers“). Calcularea complexelor și cuvintelor poate fi reprezentată în modelul generativ aplicativ sub forma a doi generatori omomorfi: generatorul complexelor și generatorul cuvintelor. Interacțiunea acestor doi generatori introduce noțiunea de generator de „transforms“-uri. În sfârșit, se impune o dedublare a statutului cuvintelor și propozițiilor, după cum ele aparțin a două structuri diferite: competența și performanța. Vom distinge un statut al cuvintelor-competență și al propozițiilor-competență, și un statut al cuvintelor-performanță și al propozițiilor-performanță. Astfel, modelul transformativ-aplicativ va fi un model cu două niveluri (cf. pentru această schemă S. K. Šaumjan, „La grammaire transformationnelle et le modèle génératif applicatif“ în *La Méthode transformationnelle dans la linguistique structurale*, Moscou, 1964) (*Gramatica transformațională și modelul generativ aplicativ în Metoda transformațională în lingvistica structurală*).



schema 1

Ce concluzii s-ar putea trage dintr-o analiză transformațională, astfel definită, pentru studiul practicilor semiotice ireductibile la limbajul denotativ? Va putea analiza transformațională să furnizeze o abordare *complementară* metodei structurale în formalizarea a ceea ce cultura noastră numește „literatură”?

Prima problemă pe care o pune extinderea metodei transformaționale este problema conservării sensului în timpul transformării. Pentru că nu există transformare (gramaticală sau sintactică) decât în cazul în care operantul și rezultatul sînt echivalente prin sensul lor, dacă examinăm discursul „literar” și nu limbajul denotativ, apar două întrebări: 1. Este posibil să considerăm ca echivalente, la nivelul semnificatului, două discursuri (sau două secvențe discursive) recunoscute ca diferite la nivelul semnificantului? Sau, mai curînd, ce logică (ce ideologie) dictează (presupune) această echivalență? 2. Discursul literar și, cu atît mai mult, structura romanească fiind prin destinația și structura sa o *devenire*, un *proces*, în ce măsură și în legătură cu ce tip de discurs literar se poate vorbi de echivalență de sens, în ciuda transformării și dincolo de aceasta?

Răspunsul la prima întrebare, pe care lingvistica nu pare să și-o pună, devine imperios în momentul în care analiza transformațională devine o *metodă* transformațională. Ni se pare atunci că această echivalență de semnificați, în ciuda diferenței semnificanților, este înscrisă în ceea ce a putut fi numit gîndirea logocentrică, deci gîndirea identității cu sine și a lui „vouloir dire” care, în discursul literar, iau forma unei exigențe fundamentale de verosimil. Această exigență de sens (sau de verosimil pentru literatură) presupune o echivalență de semnificat dincolo de diferența de semnificați. Altfel spus, modelul transformațional (echivalență a operantului și a rezultatului) este valabil numai în cadrul sensului (al vorbirii) [parole] * și al verosimilului (retoricii).

Dacă examinăm acum nivelul sintagmaticii narative, vom observa că înlănțuirea secvențelor, ordinea evenimentțială și

* A se vedea M. Nasta, *Prolegomene*, p. LX în vol. *Poetică și stilistică* precum și *Nota explicativă* din acest volum.

jocul actanților (distincția actant/actor este împrumutată de la A. J. Greimas, *Sémantique structurale*) (*Semantica structurală*) reprezintă o evoluție, o dezvoltare, o schimbare. Jehan de Saintré începe prin a fi un simplu paj pentru a deveni la sfârșit un războinic renumit; Doamna, nobilă și secretă la început, devine lașă și merită blamul în final etc. Această mutație nu este totuși de ordinul semnificatului: este o mutație a semnificantului narativ (a structurilor performanței), a figurilor și configurațiilor povestirii, dar nu atinge semnificatul care susține înlanțuirea narativă (structurile competenței). Acest semnificat constituie ceea ce retorica clasică a numit morală cărții, sau ceea ce astăzi se numește mesajul discursului. Or, acest mesaj, această morală, acest semnificat constant, care traversează întreg textul, în ciuda transformării aparente a codului discursiv, le vom regăsi ca atare la începutul ca și la sfârșitul romanului. Vom vorbi deci despre textul românesc ca despre un text închis, adăugînd această demonstrație ca un al doilea argument privitor la posibilitatea aplicării modelului transformațional la analiza romanului.

3. TEXTUL ÎNCHIS. PROGRAMAREA ÎNICIALĂ A STRUCTURII ROMANEȘTI

Textul lui „Jehan de Saintré” se deschide cu o introducere care formează (expune) întregul traiect al romanului: Antoine de la Sale știe că textul său este („trei istorisiri”) și pentru ce este (un mesaj destinat lui Jean d'Anjou). Enunțîndu-și astfel opinia, precum și destinatarul acestei opinii, el realizează în douăzeci de rînduri prima buclă (termenul este folosit de Șklovski în studiul său „Construcția nuvelei și romanului” în *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965) (*Teoria literaturii*) care înglobează ansamblul textului și îl programează ca intermediar al unui schimb, deci ca semn. Este bucla enunț (obiect de schimb) / destinatar (ducele, sau cititorul, pur și

simplu). Rămîne de povestit, adică de completat, de detaliat ceea ce este deja conceptualizat, știut, înaintea contactului peniței cu hîrtia — „povestea care astfel, din vorbă în vorbă, se alcătuiește“.

Aici, *titlul* poate fi enunțat „Et premièrement l'histoire de madicte dame des Belles Cousines et de Saintré“, necesitînd a doua buclă, aceasta situată la nivelul tematic al mesajului. A. S. povestește pe scurt viața lui Jehan de Saintré pînă la moarte („son trespasement de ce monde“, pag. 2). Deci, știm *deja* cum se va termina povestea: sfîrșitul povestirii este enunțat înainte ca aceasta să fi început. Orice interes anecdotic este astfel eliminat: romanul se va juca în spațiul viață-moarte și nu va fi decît o înscriere de abateri (de surprize) care nu distrug certitudinea buclei tematice viață-moarte ce leagă ansamblul. Textul este tematic centrat: va fi vorba de un joc între două opoziții exclusive al căror nume se va schimba (viciu-virtute, dragoste-ură, laudă-critică; astfel, de exemplu, apologia doamnei-văduve din textele romane este direct urmată de expresiile misogine ale Sfîntului Jeronim), dar care vor avea întotdeauna aceeași axă semică (pozitiv-negativ). Ele vor alterna de-a lungul unui parcurs pe care nimic altceva nu-l limitează, decît presupoziția inițială a *terțului exclus*, adică a inevitabilei alegeri a unuia *sau* a altuia (*sau* exclusiv) dintre termeni.

Or, în roman, ireductibilitatea termenilor opuși nu este admisă decît în măsura în care spațiul vid al rupturii care îi separă este umplut de combinații semice ambigue. Opoziția, inițial recunoscută, viață-moarte, dragoste-dispreț, și care provoacă traiectul romanesc, este imediat refutată într-un *înainte*, pentru a ceda, într-un *acum*, unei rețele de adaosuri, unei înlănțuirii de deviații care survolează cei doi poli opuși și, într-un efort de sinteză, se rezolvă în figura *simulării* sau a *măștii*. Negația este astfel reluată prin afirmarea unei duplicități; exclusivitatea celor doi termeni, afirmată de bucla tematică a romanului, este înlocuită de o *pozitivitate* îndoielnică, în așa fel încît *disjuncția* care deschide romanul și îl închide cedează locul unui *da-nu* (non-disjuncției). După

modelul acestei funcții se organizează toate figurile cu dublă lectură pe care le conține romanul: șiretlicurile, trădările, străinii, androginii, enunțurile cu dublă interpretare sau cu dublă destinație (la nivelul semnificatului românesc), blazoanele, „strigătele” (la nivelul semnificantului românesc). Traiectul românesc ar fi imposibil fără această funcție a non-disjuncției care este *dublul* și care programează romanul încă de la începuturile sale.

Programarea inițială a cărții este deja *încheierea* sa *structurală*. Nu este mai puțin adevărat că terminarea compozițională a cărții reia încheierea structurală. Romanul se termină prin enunțul actorului care, după ce a condus povestea personajului său Saintré pînă la pedepsirea Doamnei, întrerupe povestirea și anunță sfîrșitul: „Et cy commencera la fin de ce compte”...

Deci „istoria” poate fi considerată terminată odată ce s-a realizat una din bucle (odată ce s-a rezolvat una din diadele opoziționale) a căror serie a fost deschisă de programarea inițială. Această buclă este condamnarea Doamnei, ceea ce înseamnă o condamnare a ambiguității. Povestirea se oprește aici. Dar încheierea structurală manifestată o dată mai mult printr-o concretizare a figurii fundamentale a textului (diada opozițională și raportul său cu non-disjuncția) nu este suficientă pentru ca discursul autorului să fie închis. Adevăratul semnal de oprire este dat de apariția în enunțul românesc a înseși muncii care îl produce, acum, pe această pagină. O nouă rubrică, „Actorul”, semnaleză a doua — adevărata — reluare a sfîrșitului: „Et cy donnray fin au livre de ce très vaillant chevalier qui...” Urmează o scurtă povestire a povestirii care termină romanul, reducînd enunțul la actul scrierii [écriture] * („j'ay fait ce livre dit Saintré, que en façon d'une lettre je vous envoie...”) și substituind trecutului vorbirii prezentul grafismului: „Et sur ce, pour le présent, mon très redoubté seigneur autre ne vous escripts”.

Astfel, la sfîrșitul Evului mediu, Antoine de la Sale își termină de două ori romanul: ca povestire (structural) și ca

* A se vedea *Nota explicativă*.

discurs (compozițional), iar această închidere compozițională, prin însăși naivitatea sa, pune în evidență un fapt major pe care, mai târziu, literatura burgheză îl va ascunde. Iată acest fapt : Romanul are un dublu statut : este un *fenomen* lingvistic (povestire), precum și un *circuit* discursiv (literă, literatură) ; faptul că este o povestire nu este decît un aspect — anterior — al particularității fundamentale de a fi „literatură”. Iată-ne în fața acestei diferențe care caracterizează romanul în raport cu povestirea : romanul este deja „literatură”, adică un produs al vorbirii, un obiect (discursiv) de schimb cu un proprietar (autor), o valoare și un consumator (public, destinatar). Concluzia povestirii coincide cu terminarea traiectului unei bucle. Încheierea romanului, dimpotrivă, nu se oprește la această concluzie. Instanța vorbirii survine la sfîrșit, adeseori sub forma unui epilog, pentru a încetini narațiunea și pentru a demonstra că este vorba de o construcție verbală dominată de subiectul care vorbește.

A termina romanul ca *povestire* este o problemă retorică care constă în reluarea figurii programatoare care l-a deschis. A termina romanul ca fapt literar (înțelegerea lui ca discurs = semn) este o problemă de practică socială, de text cultural și constă în confruntarea vorbirii (produsul, opera) cu moartea sa — scriitura [écriture] * (productivitatea textuală). Aici va interveni o a treia concepție a cății ca *muncă* și nu ca fenomen (povestire) sau literatură (discurs). Antoine de la Sale, rămîne, bineînțeles, în afara unei asemenea accepții. Textul social care îi urmează va îndepărta din scena sa orice producere pentru a-i substitui produsul (efectul, valoarea) : imperiul *literaturii* este imperiul *valorii comerciale*, aceasta ocultînd chiar și ceea ce Antoine de la Sale practicasese în mod confuz : originile discursive ale faptului literar. Va trebui să așteptăm punerea în discuție a textului social-burghez pentru ca o punere în discuție a „literaturii” (a discursului) să se producă prin instaurarea travaliului scriptural în text.

* A se vedea *Nota explicativă*.

Între timp, această funcție a scriiturii ca travaliu care distruge reprezentarea (faptul literar) rămîne latentă, ne-înțeleasă și ne-spusă, deși adesea prezentă în text și evi lentă la descifrare. Pentru A. S., ca și pentru orice scriitor zis „realist“, scriitura este vorbirea cu putere de lege (fără transgresiune posibilă).

Din tot ceea ce am descoperit în însuși textul lui „Jehan de Saintré“ vom putea trage concluzia că, dacă programarea inițială a romanului este reluată de încheierea structurală, la capătul unei serii de transformări pe care le vom studia mai departe, este important de subliniat faptul că posibilitatea acestei transformări este dată, în afara dedublării sistemului semantic al romanului în semnificat și semnificant narativ, și de specificitatea acestei *diade non-disjunctive* care deschide și închide romanul. Altfel spus, *dualismul* românesc fiind un dualism ambivalent și dat ca atare în semnificatul narativ, încă de la început (în dublul joc al scriitorului ca Autor și Actor, în discursul „ipocrit“ al Doamnei, în figurile duble ale simulării, măștii, androgenatului etc.), el conturează un câmp de gândire *dinamic, transformațional*. Însuși tipul acestui *dualism* conține în germene procesul, schimbarea. Afirmînd o opoziție diadică *pozitiv vs negativ* (viață vs moarte, dragoste vs ură etc.), dar subsumînd din capul locului această opoziție într-o sinteză ambivalentă (acel da-nu, dublul, masca, trădarea etc.), non-disjuncția românească aparține triadei, și de la aceasta își preia evoluționismul care amintește de spirala hegeliană. Câmpul în care evoluează non-disjuncția este un câmp ternar, deci ierarhic ; acesta presupune că opoziția celor doi termeni (pozitiv vs negativ) este dominată de un al treilea (sinteza ambivalentă sau depășirea opoziției într-o entitate ambivalentă revalorizată). Contrar epicului, care era structurat pe o diadă simetrică, romanul, prin însăși funcția sa non-disjunctivă, este structurat pe o diadă asimetrică. Prin aceasta, el amintește de „dualismul concentric“ de care vorbește Lévi-Strauss, opunîndu-l unui „dualism diametral“ (C.L-S, „Les organisations dualistes existent-elles“ în *Anthropologie structurale*, p. 147—180) (Există organizări dualiste, în *Antropologie structurală*).

Funcția non-disjunctivă (ambivalentă, concentrică) a romanului, deși figurează la fel de bine la începutul și la sfârșitul textului și asigură astfel echivalența de sens între operant și rezultat, asigură enunțului românesc o dialectică mai subtilă decât cea a epopeei. Această non-disjuncție cere, într-un moment al transformării, apariția unui factor care *transformă* narațiunea, în sensul tare al cuvântului, adică o răstoarnă, o schimbă în contrariul său, fără a o priva, însă, de asemănarea cu programarea inițială (cu operantul). Posibilitatea, sau și mai bine, stimulenta acestei răsturnări, este *dată* deci în însăși funcția enunțului românesc, în măsura în care acest enunț este ambivalent și asimetric. Asimetria și ambivalența despre care este vorba își părăsesc, pentru a spune astfel, nucleul semantic, se desfășoară și se manifestă la nivelul sintagmaticii narrative printr-o remaniere a *intrigii*, pe de o parte, a *actanților*, pe de alta. Această supradeterminare a gândirii românești de către non-disjuncție (dualismul concentric) indică impactul teologic al acestei gândiri și al întregii epoci pe care o domină, prin fantasmă sau jurnalism, retorică politică sau ideologie științifică. Ierarhică și triadică, această gândire este religioasă, deși fals religioasă, ceea ce ne permite, poate, să spunem că este teologia concentrată și care concentrează, că, prin aceasta, se situează la frontiera (la ieșirea) teologică. Într-adevăr, tinzând spre o dezvoltare (semnificant) și vizînd un scop (semnificat), structura romanescă (structura semnului) nu *produce* ceva „nou”, ci se reproduce transformîndu-se în abaterea [écart] * a ceea ce s-a numit „arbitrarul” semnului (spațierea dintre semnificant și semnificat). Transformarea este manifestarea acestei non-disjuncții care reglează raportul semnificantului cu semnificatul în modelul semnului și al discursului, avînd același ideologem.

Non-disjunctiv, dualismul românesc creează *timpul* (nu *durata* epică) și impune gândirii problematica *temporalității*. Putem spune că există *timp* în măsura în care există ambiguitate.

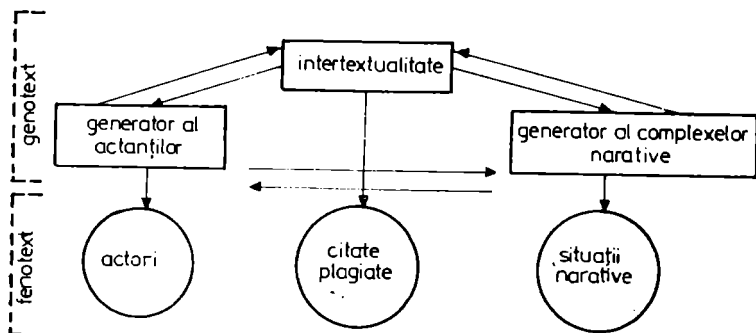
* A se vedea *Nota explicativă*.

Nu este întâmplător faptul că noțiunea științifică de transformare, odată cu lingvistica transformațională, apare în cadrul acestei civilizații pe care am putea-o numi „romanescă”, în chiar momentul în care modul de gândire romanesc (funcția non-disjunctivă) domină orizontul nostru intelectual. Aparținând ea însăși acestei funcții, analiza transformațională ar fi oglinda științifică a acestui discurs care ne stăpânește gândirea de mai bine de șase secole. Invers, aplicată unui text romanesc, analiza transformațională își dezvăluie pseudo-dinamismul : echivalența de sens care închide romanul (îl programează și îl termină) dezvăluie, în ciuda transformărilor interne, aspectul amăgitor al „dinamismului” romanesc și, în consecință, a oricărui dinamism reprezentativ, expresiv, „literar” care ocolește problema producerii de sens (producerii discursului). Discursul romanesc este, deși în mod diferit, la fel de închis, static, oprit, ca și discursul epic. „Dinamismul” său este suturat de către *subiectul* (scriptor) * care exprimă un semnificat anterior exprimării sale și de către principiul acestei *exprimări* care fondează semnul însuși. Dar așa cum se prezintă, în limitările sale expresioniste și chiar din cauza lor, discursul romanesc este perfect subsumabil de către o analiză transformațională, ca dealtfel orice reprezentare și orice fantasmă.

Cu totul alta este situația unui text care, renunțând la reprezentare, devine înscrierea propriei sale produceri. Acesta este cazul, în cultura noastră, a lui Mallarmé, Lautréamont, Roussel. Productivitatea textuală, în măsura în care ea trece *prin* reprezentare (și sens), nu mai este exprimabilă prin analiza transformațională.

Ne vom mulțumi cu aceste observații pentru a justifica folosirea modelului transformațional în reprezentarea transformării sintaxei românești. Prin analogie cu modelul transformațional aplicativ al propoziției, cel al romanului se prezintă *după cum* urmează :

* In fr. *écrivain*. A se vedea *Nota explicativă : écriture*.



schema 2

Complexele narative sînt secvențe din sintagmatica romanului, corespunzînd diferitelor situații narative. Actanții (pe care Greimas îi definește ca avînd un statut metalingvistic) corespund cuvintelor din schema I. Prin transformarea lor reciprocă se articulează această imensă frază care este povestirea.

Celor două tipuri de structuri, cea a competenței și cea a performanței, le-ar corespunde geno-textul, adică nivelul în care textul este gîndit, transformat, produs, generat, și fenotextul, adică nivelul textului realizat, al fenomenului textual, al acestui reziduu în care basculează procesul de producție și care e întotdeauna *mai puțin* decît procesul de transformare anterior produsului.

La nivelul geno-textului am putea constitui *graful* transformării actanților și complexelor, care va lua forma unui *arbore*. Nu ne vom ocupa aici de transformarea seriei actanțiale. Vom indica pe scurt transformarea complexelor narative; în acest scop, le vom împărți în trei categorii:

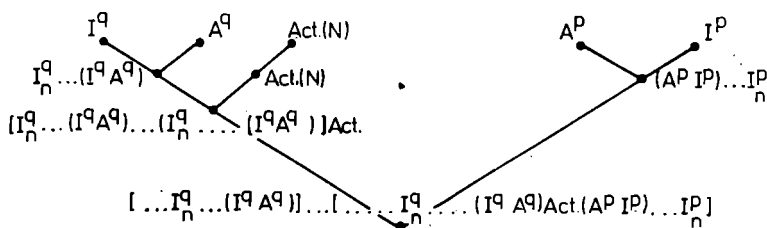
1. *Adjunctorul* este sintagma narativă care se adaugă actantului provocînd astfel două feluri de schimbări: fie actantul își păstrează funcția de „nume” în sintagmatica povestirii, și atunci adjunctorul se va numi *calificativ* A^q ; fie actantul își schimbă statutul nominal și se integrează într-o sintagmă de tip verbal, fiind numit *predicativ* A^p . În roman vor fi

adjunctori calificativi A^q toate sintagmele ce califică actanții fără ca acțiunea povestirii propriu-zise să fi început. Vor fi numiți *adjunctori predicativi* A^p sintagmele care introduc *verbul* povestirii : acțiunea. Adjunctorul predicativ se prezintă sub o dublă formă : fie face să progreseze acțiunea narativă (diferitele bătălii ale lui Saintré), fie răstoarnă narațiunea și îi dă o semnificație opusă celei pe care o avea la început (abatele dezvăluie duplicitatea Doamnei) ;

2. complexul narativ *identificator* (I) : vor fi complexele care desemnează locul, timpul, modalitatea narațiunii ;

3. complexul narativ *conector* (K) : este enunțul destinatarului care se manifestă ca subiect al enunțării și organizează după bunul său plac povestirea, continuând sau întrerupând generarea infinită a sintagmelor nominale sau a sintagmelor verbale. În textele moderne, complexul conector ia forma unei justificări cauzale (psihologice, sociale, morale). La A. de la Sale, el apare abrupt : arbitrar, gratuit, fără motivație, sau ca o scuză naivă.

Iată tabelul generării complexelor narative :



schema 3

Dacă această formulă explică procesul de transformare a complexelor narative în interiorul textului romanului, ea nu explică de ce un complex poate fi calificativ și un altul predicativ ; ea nu explică nici de ce un complex poate da un curs progresiv romanului, în timp ce un altul poate să-l orienteze în sens invers. Pe de altă parte, această analiză nu explică specificitatea distinctivă a unui tip de text determinat

(povestea raportată la roman) și nici inserția particulară a acestui text în ansamblul textelor unei civilizații.

Este evident că analiza transformațională nu poate explica toate aceste particularități pentru că ea este complicele gândirii semnului, în măsura în care presupune dihotomia semnificant/semnificat și pleacă de la principiul că o transformare a semnificantului este posibilă când ea este înconjurată de echivalența (imuabilitatea) semnificatului (vom dezvolta în altă parte problema ideologiei subiacente gramaticii generative). Semnalăm deci limitele A T : această analiză are avantajul de a justifica mutațiile în interiorul unei structuri închise, dar nu poate surprinde integrarea acestei structuri într-un text social sau istoric.

4. INTERTEXTUALITATEA. TEXTUL CA IDEOLOGEM

De aceea, vom înlocui analiza transformațională printr-o *metodă transformațională* și vom considera diversele secvențe (sau coduri) ale unei structuri textuale precise ca tot atâtea „transforms“-uri de secvențe (de coduri) luate din alte texte. Astfel, structura romanului francez din secolul XV poate fi considerată ca rezultat al transformării mai multor altor coduri : scolastica, poezia curteană, literatura orală (publicitară) a orașului, carnavalul. Metoda transformațională ne determină deci să situăm structura literară în ansamblul social, considerat ca ansamblu textual. Vom numi *intertextualitate* această interacțiune textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noțiune care va fi indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea. Modul concret în care intertextualitatea se realizează într-un text dat va determina caracteristica majoră („socială“, „estetică“) a unei structuri textuale.

Astfel, în *Jehan de Saintré*, scolastica dictează modul în care cartea se organizează în capitole și subcapitole ; tonul didactic al autorului ; menționările frecvente ale actului scrie-

rii ; indicațiile privitoare la modul de corectare a textului pe care A. de la Sale le dă chiar pe manuscris.

Poezia curteană apare odată cu rolul pe care îl joacă Doamna ca centru divinizat al unei societății pederaste care-și trimite imaginea prin această pată oarbă care este Femeia și care va deveni, în curînd, Fecioara. În acest sens, facem o trimitere la studiile lui Nelli asupra eroticii trubadurilor, care revelează tocmai acest sens al poeziei curtene : un sens pe care androgenatul lui Jehan de Saintré nu  nt rzie să-l evidențieze.

Vocea ora ului care se treze te definitiv, prin secolul al XV-lea, în plină viață comercială, răsună în roman prin strigătele *publicitare* ale negustorilor : un fel de laude, aceste blazoane (cuv ntul „blam“  nseamn  la origine „laudă“) introduc în textul romanului, textul economic al epocii. Ele se transformă, în ansamblul cărții, în enunțuri ambivalente : nici laudative, nici peiorative, ci am ndou  în același timp,  mp r indu- i astfel func ia principală a enunțului romanesc, non-disjunc ia.

 i, în sf r it, discursul *carnavalului* joacă un rol important în structura romanului. Acest proces e foarte vizibil la Rabelais : calambururile, quiproquo-urile, vorbele fără  ir, r sul, problematica corpului  i a sexului, a subterfugiului, a m   ii pătrund în cartea p n  atunci sacralizată. Romanul devine astfel o carte (p n  atunci produs privilegiat al scolasticii) care înglobează vocea ora ului, c ntecul curtean  i r sul carnavalesc, pentru a nu men iona dec t c teva din aceste discursuri care alcătuiesc epoca. Lui Antoine de la Sale, carnavalul  i oferă în primul r nd rolurile  i mecanismul m   ii.

Dar, înglobate fiind în noua structură, aceste diferite *enunțuri* pe care analiza noastră le-a descoperit *a posteriori*  n diversele discursuri anterioare sau sincronice,   i modifică semnificația.  n aparatul textului romanesc, cu non-disjunc ia sa, cu caracterul său transformațional, enunțul scolastic, masca, strigătul publicitar etc. se întrepătrund  i produc un *ansamblu ambivalent*. Acest nou ansamblu se opune ansamblurilor originare. El are o funcție care îl leagă de alte manifestări discursive ale epocii, iar această funcție face ca era care se

anunță, cea a Renașterii, să aibă o unitate discursivă mai mult sau mai puțin definită, care o distinge de epoca precedentă.

Vom numi *ideologem* funcția comună care leagă o structură concretă (să spunem, romanul) de alte structuri (discursul științei, de pildă) într-un spațiu intertextual. Ideologemul în text se va defini prin raporturile sale cu celelalte texte. Astfel, vom spune că intersectarea unei organizări textuale (o practică semiotică) dată cu enunțurile (secvențele) pe care ea le asimilează în propriul spațiu, sau la care trimite în spațiul textelor (practici semiotice) exterioare, se va numi *ideologem*. Ideologemul este acea funcție intertextuală care poate fi citită „materializată” la diferitele niveluri ale structurii fiecărui text și care se întinde de-a lungul traiectului său, conferindu-i coordonatele istorice și sociale. Nu e vorba aici de un demers explicativ, interpretativ, posterior analizei, care „ar demonstra” ca fiind „ideologic” ceea ce a fost mai întâi „cunoscut” ca „lingvistic”. Considerarea unui text ca ideologem determină demersul însuși al unei semiologii care, studiind textul ca o intertextualitate, îl gândește astfel în (textul) societate și istorie. Ideologemul unui text este focarul în care raționalitatea cunoscătoare sesizează transformarea *enunțurilor* (la care textul este ireductibil) într-un tot (textul), precum și inserțiile acestei totalități în textul istoric și social.

În câmpul deschis de acest concept vom putea vorbi de un ideologem al *simbolului* (reperabil în mitul și în toate practicile semnificante/texte ale societății sincretice) și de un ideologem al *semnului* (reperabil în societatea și în romanul care culminează cu economia burgheză).

Modelul simbolului caracterizează societatea europeană pînă în jurul secolului al XV-lea și se manifestă cu pregnanță în literatura și pictura sa. E vorba de o practică semiotică cosmogonică : aceste elemente (simbolurile) trimit la o (la unele) transcendență (transcendențe) universală(e), de nereprezentat și de necunoscut ; conexiuni univoce unesc aceste transcendențe cu unitățile care le evocă ; simbolul nu „seamănă” cu obiectul pe care îl simbolizează ; cele două spații (simbolizat-simbolizant) sînt separate și incomunicabile.

Simbolul își asumă simbolizatul (universaliiile) ca ireducibil la simbolizant (mărcile). Gîndirea mitică, gravitînd pe orbita simbolului și manifestîndu-se în epopee, povești populare, cîntece de gestă etc., operează cu unități simbolice care sînt *unități de restricție* față de universaliiile simbolizate („eroismul“, „curajul“, „noblețea“, „virtutea“, „teama“, „trădarea“ etc.). Funcția simbolului este deci, pe dimensiunea sa verticală (universalii-mărci), o funcție de *restricție*. Funcția simbolului pe dimensiunea orizontală (articularea unităților semnificante între ele) este o funcție de evitare a paradoxului ; se poate spune că simbolul este *antiparadoxal* pe orizontală : în „logica“ sa, două unități opoziționale sînt exclusive. Răul și binele sînt incompatibile, asemeni crudului și friptului, mării și cenușii etc. — odată apărută, contradicția reclamă imediat o soluție, ea e astfel ocultată, „rezolvată“, deci pusă deoparte.

În istoria gîndirii occidentale științifice, trei curențe fundamentale se eliberează succesiv de sub dominația simbolului trecînd, prin *semn*, la *co-variabilă* : acestea sînt platonismul, conceptualismul și nominalismul (cf. V. W. Quine : „Reification of universals“ (*Reificarea universaliiilor*) în *From a logical point of view*, Harward University press, 1953) (*Dintr-o perspectivă logică*). Preluăm din acest studiu diferențierea celor două accepții ale unității semnificante în spațiul simbolului, în spațiul semnului.

După numeroase mutații, pe care nu le vom putea urmări aici, se profilează un alt ideologem, *ideologemul semnului*.

Semnul păstrează caracteristica fundamentală a simbolului : ireducibilitatea termenilor, adică, în cazul semnului, a referentului la semnificat și a semnificatului la semnificant și, pornind de aici, a tuturor „unităților“ structurii semnificante înseși. Astfel, ideologemul semnului, în liniile sale generale, e asemănător ideologemului simbolului : semnul este dualist, ierarhic și ierarhizant. Cu toate acestea, diferența dintre semn și simbol se manifestă la fel de bine pe verticală, ca și pe orizontală. În funcția sa verticală, semnul trimite la entități mai puțin vaste, mai *concretizate* decît simbolul — acestea sînt universaliiile *reificate*, devenite *obiecte*, în ade-

văratul sens al cuvîntului; relaționată într-o structură a semnului, entitatea în cauză (fenomenul sau personajul) este, dintr-o dată, transcendentalizată, ridicată la rangul de unitate teologică. Practica semiotică a semnului asimilează astfel demersul metafizic al simbolului și îl proiectează asupra „imediat perceptibilului”; astfel valorizat, „imediat perceptibilul” se transformă în *obiectivitate* care va fi legea dominantă a discursului civilizației semnului.

În funcția lor orizontală, unitățile practicii semiotice a semnului se articulează ca o *înlănțuire metonimică de abateri* care semnifică o *creație progresivă de metafore*. Termenii opoziționali fiind întotdeauna exclusivi, sînt prinși într-un angrenaj de abateri multiple și întotdeauna posibile (surprizele în structurile narative), angrenaj care dă iluzia unei structuri *deschise*, imposibil de epuizat, cu sfîrșit *arbitrar*. Astfel, în discursul literar, practica semiotică a semnului se manifestă pentru întâia oară în mod pronunțat în timpul Renașterii europene, în romanul de aventuri, structurat pe imprevizibil și *surpriză* ca reificare, la nivelul structurii narrative, a abaterii specifice oricărei practici a semnului. Traectoria acestei înlănțuiri de abateri este practic infinită — de aici, impresia unei încheieri *arbitrare* a operei. Impresie *iluzorie* care definește orice „literatură” (orice „artă”), pentru că această traiectorie este programată de ideologemul constitutiv al semnului, adică de demersul diadic închis (finit) care: 1. instaurează o ierarhie referent-semnificat-semnificant; 2. interiorizează aceste diade opoziționale pînă la nivelul articulării termenilor și se construiește, asemeni simbolului, ca o *soluție de contradicții*. Dacă într-o practică semiotică aparținînd simbolului, contradicția era rezolvată printr-o conexiune de tipul *disjuncției exclusive* (nonechivalența) — \neq — sau al *non-conjuncției* — $! \text{ — }$ —, într-o practică semiotică aparținînd semnului, contradicția este rezolvată printr-o conexiune de tipul *non-disjuncției* — ∇ —.

Această posibilitate a semnului de a crea un sistem deschis de transformare și generare a fost semnalată de Peirce, atunci când vorbea despre simbol care, pentru el, „operează înainte de toate prin continuitatea instituită, însoțită, între semnificant și semnificat” (e vorba de expresivitatea simbolului care o întilnește pe cea a semnului ce ne interesează aici și, în consecință, judecățile emise asupra simbolului sînt valabile pentru semn: „Orice cuvînt e un simbol. Valoarea sa constă în faptul că servește la o raționalizare a gândirii și conduitei și de a ne permite să prezicem viitorul... Tot ceea ce este cu adevărat general se raportează la viitorul nedeterminant, căci trecutul nu conține decît o colecție de cazuri particulare care s-au realizat efectiv. Trecutul este de domeniul faptului pur. Dar o lege generală nu se poate realiza pe deplin. Ea este o potențialitate ; iar modul său de a fi este *esse in futuro*” (în Charles Peirce, *Existential Graphs* (*Grafuri existențiale*), operă postumă care are ca subtitlu „Capodopera mea”). Să interpretăm : ideologemul semnului semnifică o infinitizare a discursului care, relativ eliberat de dependența sa față de „universal” (de concept, de ideea în sine), devine o posibilitate de mutație, o constantă transformare care, deși supusă unui semnificat, este capabilă de multiple generări, deci de o proiectare spre ceea ce nu este, dar care *va fi* sau, mai curînd, *va putea fi*. Iar semnul își asumă acest viitor, nu ca produs al unei cauze extrinseci, ci ca transformare posibilă a combinatoriei proprii structurii.

Rezumînd, vom afirma că semnul, ca ideologem fundamental al gândirii moderne și ca element de bază al discursului nostru (romanesec), are următoarele caracteristici :

— Nu se referă la o realitate unică și singulară, ci *evocă* un ansamblu de imagini și de idei asociate. El tinde să se detașeze de fondul transcendental care-l susține (s-ar putea spune că el este „arbitrar”), rămînînd expresiv.

— Este *combinatoriu* și, prin aceasta, *relativ* : sensul său rezultă din combinatoria la care participă împreună cu celelalte semne.

— Conține un principiu al *transformării* (în cîmpul său structurile se generează și se transformă la infinit).

Astăzi ni se pare că ideologemul semnului și/sau al romanului este închis. Un nou ideologem se constituie începînd cu secolul XX, odată cu noile structuri textuale (Mallarmé, Lautréamont), și care continuă astăzi să se caute.

În momentul de față este imposibil să prevedem, cu atît mai puțin să definim, particularitățile acestui ideologem. Tot ceea ce putem susține este că gîndirea lui Marx ne obligă să medităm asupra unei *tipologii a culturilor*, ireductibile una la alta și, înarmați cu acest instrument care este semiologia (o știință care este în același timp propria sa teorie), să încercăm să constituim această tipologie a culturilor în „funcție de tipul relației pe care ele o întrețin cu semnul” (I. Lotman). Astfel, studiînd practicile semnificante în raportul lor cu semnul, le vom situa în istorie, iar semiologia va fi, mai mult decît un bricolaj, o știință a ideologiilor care condiționează orice practică semnificantă.

Colocviul de la Cluny, 1968

Philippe Sollers

NIVELURILE SEMANTICE ALE UNUI TEXT MODERN *

(expunere)

DEFINIȚII

I. Aș dori întâi de toate să atrag atenția asupra unui pasaj din *Obiectul „Capitalului”*, de Louis Althusser : „În toate cazurile, distincțiile cu ente între exterioritate și interioritate ** dispar, asemeni legăturii «intime» a fenomenelor opuse dezordinii lor vizibile : ne aflăm în fața unei alte imagini, a ceea ce este aproape un concept nou, definitiv eliberați de antinomiile empiriste ale subiectivității fenomenale și ale interiorității esențiale, în fața unui sistem obiectiv reglat în determinările sale cele mai concrete, de legile *montajului* și ale *mecanismului* său, de specificările conceptului său. Atunci ne putem aduce aminte de acel termen foarte simptomatic de «Darstellung», apropiindu-l de acest «mecanism» și obligându-l la fidelitate, ca însăși existența mecanismului cu efectele sale : mod de existență al unei *puneri în scenă*, al unui teatru care e în același timp propria sa scenă, propriul său text, propriii săi actori, acest teatru al cărui spectatori nu pot fi spectatori de ocazie, decât pentru că ei sînt, înainte de toate, actorii săi forțați, prinși în constrîngerile unui text și ale unor roluri al căror autori nu pot fi, pentru că, în esență, este vorba de un *teatru fără autor*.”

II. Înainte de a încerca definirea modului de funcționare a unui text anume, în măsura în care practica sa, într-o perioadă determinată, mi-a oferit forma de gîndire orientată,

* Text tradus din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”, 1968.

** În fr. „dehors” și „dedans”. A se vedea în acest volum, p. 53, J. Derrida, *Linguistică și gramatologie* precum și *Nota explicativă*.

spre punerea în scenă și spre producerea acestui text, consider că ar fi util să amintesc câteva principii generale :

1. folosirea pronumelui „eu“ în enunțurile care vor urma nu implică faptul că cel care vorbește în cadrul expunerii se consideră drept „autorul“ — în sens clasic — al acestui text. „Eu“ trimite la situația concretă a unui locutor care vorbește „après-coup“ * despre un ansamblu practic și teoretic ale cărui efecte nu le stăpânește nicidecum în mod absolut.

2. prin *text* înțeleg aici nu numai obiectul sesizabil prin imprimarea a ceea ce se cheamă o carte (un roman), ci totalitatea concretă, în același timp și ca produs descifrabil și ca muncă de elaborare transformatoare. În acest sens, lectura și scriitura textului fac de fiecare dată parte integrantă din textul care, dealtfel, se evaluează în consecință. Este vorba deci de un text deschis, orientat spre un text generalizat.

3. prin *écriture* * trebuie distinse riguros două registre :
— mai întâi, și atunci cuvântul este folosit fără ghilime, scriere [*écriture*] în sens curent : ceea ce este efectiv scris, scrierea fonetică pe care o folosește cultura noastră și care corespunde unei reprezentări a vorbirii. Această scriere este imediat lizibilă în interiorul unei teorii a discursului (subiect/semn/referent/concept/obiect/sens/adevăr), adică ea poate fi în orice moment descifrată într-un mod linear (obiect de schimb) ;

— apoi, și cuvântul e atunci scris cu ghilime („scriitură“) [*écriture*], desemnând efectul deschiderii limbajului, articularea sa, scandarea, supradeterminarea, *spațierea* sa (Derrida), într-un mod în care să apară întotdeauna o pre-scriere în scriere, o „urmă“ [tracé] * anterioară distincției semnificant/semnificat, o fixare grafică a sunetului în cuvântul vorbit și în același timp o înscriere organică ce-și concepe simultan marca și dispariția. Este important să abandonăm acum toate interpretările confuze care încercau să prezinte acest nivel drept nivelul unei „scrieri mentale“ sau al unei „scrieri automate“, provenind dintr-o vorbire pură ale cărei efecte ar trebui doar captate : acest contra-sens este

* A se vedea *Nota explicativă*.

cel al „suprarealismului“ care, din acest punct de vedere, reprezintă un impas teoretic complet. Contrar oricărui mentalism spațiul scriiturii despre care e vorba aici îl înglobează pe cel al reprezentării, este un teatru fără scenă și sală — un câmp, nu „magnetic“ (metaforă expresivă obscurantistă), ci proiectiv și reversibil, care trebuie să atingă în economia sa (dinamică a obiectului) ceea ce putem numi :

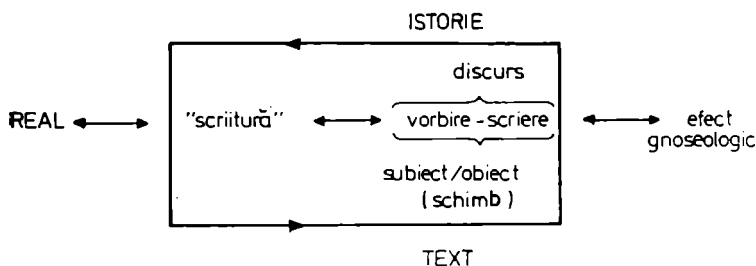
4. *istoria textuală*, definită ca durată specifică în care are loc o liberă dispunere a textelor produse (adică în afara bibliotecii), în contact direct cu acțiunea istorică însăși, des-cifrată în acel moment ca text.

5. Ansamblul acestor operații nu constituie un „obiect literar“ analizabil conform unor norme descriptive, ci un efect de cunoaștere specifică a realului (*efect gnoseologic*), real care, pe de altă parte, „subzistă după, ca și înainte, în independența sa în afara gândirii“ (Marx). *Acest efect este transformator* în măsura în care e vorba de un „concretum de gândire“, a cărui funcție nu este estetică (contemplativă) sau reprezentativă (naturalistă), ci constă în a-și lăsa descoperit modul de elaborare și travaliul multiplu aferent. „Totalitatea concretă ca totalitate a gândirii, ca un concretum al gândirii, este în realitate un produs al actului de gândire și de concepere ; în nici un caz, un produs al conceptului care se gîndește și se generează pe sine în afară sau deasupra intuițiilor ci, dimpotrivă, un produs al muncii de elaborare care transformă intuițiile și reprezentările în concepte“ (Marx, *Introducere la Critica economiei politice*).

6. Trebuie adăugat că, fiind vorba de elaborarea unei practici și a unei teorii materialist-dialectice a scriiturii, sîntem încă la început de drum. Un concept de „reflectare“ trebuie construit în așa fel încît să scape categoriei de *exprimare* complice cu cea de *creație* — ambele reziduuri ale metafizicii idealiste. Textul nu s-ar putea deci prezenta ca simplă reflectare — fără medieri — ca o „imagine“. El este o reflectare, dar în interiorul unui proces în mișcare, ce se ocupă simultan de reflectarea sa — în momentul în care ea se produce, adăugînd adică „timpului“ reflectării pe cel al unei oglinzi — precum și de poleiala acestei oglinzi cuprinsă în text. Dublă reflectare, încercînd să distrugă con-

cepția limbajului ca spațiu neutru atunci când el reprezintă forța de muncă obiectiv disimulată de reprezentare. Dublă reflexie, menită să insereze în funcționarea realului istoric aparatul limbajului, suficient elaborat și complex, care să-i poată susține efectele.

Afirmațiile de mai sus pot fi concentrate în schema următoare :



ANALIZA

Să încercăm acum să definim procesul de elaborare a textului, precum și așezarea sa în spațiu : textul „scris”, în producerea și lectura sa, depinde de ceea ce Mallarmé numea o *reuniune*.

„Reuniunea presupune confruntarea unui fragment al cărții cu el însuși sau cu un volum — adică : desfășurarea filei.”

Această frază ne indică precis natura trecerii de la conceptul de carte la cel de text (și, în interiorul procesului narativ, de la romanul clasic la romanul modern). Este vorba de o *desfășurare în profunzime* în care pagina („fila”) și ceea ce va fi înscris aici joacă din acel moment un rol, nu reprezentativ, ci proiectiv. Fiecare fragment scris este deci confruntat neîncetat cu ansamblul, ansamblul fiind el însuși constant orientat spre infinitatea posibilelor fragmente care îl împiedică să se reînchidă. De unde, următoarele două consecințe :

— textul scris este discontinuu : el este format din secvențe care nu-și dobîndesc semnificațiile decît prin raporturile lor ;

— scriptorul și lectorul acestui text sînt constrînși să-i devină actori.

Iată un exemplu precis (romanul intitulat *Nombres*) (*Numere*) ce are în vedere în primul rînd repartiția numerică a secvențelor, această distribuție generativă constituind de fapt matricea de bază. Ea are o triplă funcție :

— să stabilească o „dimensiune” care să delinearizeze procesul textual și să îl situeze într-o funcționare cu mai multe dimensiuni simultane (trecere de la scriere la „scriitură”) ;

— să asigure o permutare regulată (de tipul : 1.2.3./4/1.2.3./4/1.2.3./4 etc.) ;

— să regleze o transformare.

Deci aici este vorba de o repetiție transformatoare care permite atingerea acelui întreg succesivamente, despre care scria Mallarmé :

„Prin numai două texte
repetate
poți să te bucuri
de o parte-ntreagă
sau prin întoarcerea
aceluiași
— adică
să recitești
e ceea ce-ți îngăduie să ai
întregul
succesivamente”.

Mallarmé, *Cît despre carte* *

Astfel, deopotrivă adîționat și multiplicat, procesul narativ va presupune în mod regulat un număr de pînă la o sută de secvențe (pentru că $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ repetat ridicat adică la pătrat — face 100), trei suprafețe textuale la

* Text tradus de Șerban Foarță

imperfect și una la prezent. Cele trei imperfecturi au un corespondent în ceea ce s-ar putea numi o povestire (nivel al „istoriei”), iar prezentul — în comentariu (nivel al „discursului”).

Se poate observa imediat că această construcție dinamică înglobează scena reprezentativă clasică: e suficient să desenăm cele trei fațete la trecut ca și cum s-ar deschide spre o a patra fațetă actualizată, pentru ca întregul să formeze un patrat care ne reamintește scena teatrală obișnuită. Vorbindu-vă, de exemplu, eu mă situez, dacă citesc textul cu voce tare, în spațiul din fața acestei scene, care nu este ea însăși (ca și voi) decît momentul scris al „scriiturii” în curs. În textul scris, această deschidere este marcată prin paranteze. Ceea ce este spus la trecut, s-a redublat și s-a înfățișat astfel în cursul narațiunii — răsturnîndu-se — traversînd o oglindă.

Pronumele „eu” (din textul scris) desemnează astfel, în primul rînd, principiul de organizare a textului. „Noi” trimite la ansamblurile de fraze și cuvinte. Înaintînd spre cititorul — care este astfel chemat și convocat în spațiul textului — „voi” devine dominant (un „voi” plural), dar cititorul e mai întîi un actor gramatical între ceilalți în patratul deschis și ridicarea la patrat care e spațiul textului. (Această operație completă ne dă deci o punere în volum, un *cube* de exemplu, adică, după cum indică ideograma chinezească corespunzătoare, un *pătrat în picioare, li-fang*).

Spațiul declanșat în acest mod se repetă, operează permutări asupra lui însuși, se transformă și, în consecință, se anulează constituindu-se. Această autoconsumare — marcată încă de la început prin „motivul” „focului” — arată că textul ca obiect de cunoaștere produce arzînd ceea ce s-ar putea numi un efect imanent de străpungere exercitat asupra realului.

III. Punctul de ancorare materialistă a textului (care îl împiedică să se constituie ca o reprezentare mentalistă) este *corpul*. De fapt, aici nu e deloc vorba despre imaginar, despre psihologie sau fantasmă. Parcursul generativ (enumerativ) al textului, dacă e structurat în mod deliberat, nu este

cîtuși de puțin „abstract”. Nimic deci mai dificil de admis decît acest *materialism semantic* destinat să integreze o materie corporală mult mai vastă și diferențiată decît cea pe care o „cuprinde” în general uzajul discursului și al scrierii reprezentative (și epigonii lor naturaliști tradiționali). Am spus deci prea puțin afirmînd că „personajul” dispăre din narațiune, ca și numele propriu : dispăre însăși noțiunea de *proprietate* și, de exemplu, cea de corp propriu, închis, desăvîrșit, asigurat în identitatea sa de imaginea speculară și de funcția exclusiv vorbitoare implicînd un subiect limitat — care dispăre. Profundul și nesfîrșitul travaliu corporal ce ne acaparează ajunge la cu totul altceva decît la un decor ; iar dacă această muncă se dezvăluie prin prisma sexului, atunci sexul se confundă chiar cu „scriitura”, ca producere și anulare, viață și moarte fără sfîrșit, grefe ale organismelor și semnificațiilor. De la început, narațiunea care operează în acest cîmp este deci opusul oricărei „copii” ; ea vizează transformările mitului și ale visului care sînt, în cultura noastră, regiuni în care „semnul” nu pătrunde : franje hieroglifice, rezerve încă rău folosite care trebuie să participe la totalitatea reală a textului. Este vorba deci de un corp divizat, de un corp semnificant multiplu, foarte diferit de cel supus simplei descripții anatomo-fizice : părăsim astfel teritoriul repetiției narative clasice cu tot cortegiul ei identificator de figuri mai mult sau mai puțin bine organizate. În epoca clasică, scriitura care fondează acest materialism intransigent — dar încă mecanicist — este cea a lui Sade, care definea astfel raporturile dintre „suflet” și corp : „Nu este decît un singur tot, sînt de acord, dar în care, totuși, părțile grosolane trebuie să fie supuse părților subtile, asemeni puterii pe care o are o flacăară — care este materie — asupra cerii pe care o consumă — și care este tot materie ; și, iată, în corpurile noastre, exemplul celor două materii confruntîndu-se, cea mai subtilă dominînd-o pe cea grosolană.” Mai dialectic, am spune că raportul ceară/flacăară este omolog celui, reciproc și constant, corp / scriere, sex/„scriitură”, „scriitura” neexprimînd corpul, ci jucînd cu el scena globală a textului în funcție de realul

nonfigurativ și totuși mereu obiectiv, oferindu-se mereu cunoașterii, din ce în ce mai adânc.

IV. Ne vom ocupa acum de problema *intertextualității*, concept de o importanță fundamentală, definit de Julia Kristeva ca „indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea”. În exemplul ales, acest concept desemnează un număr de operații foarte ridicat, pentru că după ce începe să funcționeze, textul își propune ca obiectiv esențial — în afara constituirii unui randament scenic, ritmic și lingvistic intens — acela de a depăși ordinea obișnuită a discursului. La acest nivel, ideologia și, în termeni proprii, politica textului începe să se înscrie în raporturile pe care economia scriiturii sale le descoperă și le întreține cu alte texte. Aceasta înseamnă în primul rînd că *un text se scrie cu texte* și nu numai cu fraze sau cuvinte :

„În locul vechii autarhii și izolări locale și naționale, se dezvoltă un schimb universal, o interdependență universală a națiunilor. Și aceasta, deopotrivă în producția materială ca și în cea spirituală. Produsele spirituale ale diferitelor națiuni devin bunuri comune. Unilateralitatea și mărginirea națională devin din ce în ce mai cu neputință, iar din numeroasele literaturi naționale și locale se naște o literatură universală.”

(*Manifestul Comunist*)

După cum nota Engels în 1893, epoca ce se anunță amintește de tulburările trecerii de la epoca feudală la cea capitalistă, așa cum putea fi ea refractată de către Dante. În orice caz, puține texte pot fi mai exemplare pentru noi decît *Divina Comedie*¹, mai ales în măsura în care el reușește să organizeze o scenografie care face să se intersecteze și să se redubleze un număr considerabil de date textuale. Un asemenea text nu „se inspiră” din alte texte, el nu are „izvoare” : el le recitește, le rescrie, le redistribuie în spațiul său ; le descoperă joncțiunile fundamentale, în același

¹ Cf. „Dante et la traversée de l'écriture” (*Logiques*). A se vedea în acest volum, *Dante și străbaterea scriiturii*.

timp formale și ideologice, pe care le utilizează propria sa reuniune. Trăvialiul intertextual se extinde de asemenea asupra aspectului fonic, precum și asupra sintaxei și logicii imanente a textelor tratate, asupra relaționării tuturor suprafețelor textuale. Pentru acest trăvaliu, nu există opere fețișe închise, constituite odată pentru totdeauna. Ea reacțivează textura cărților, le face să se întretaie și le determină înscrierea dincolo de propriile limite, într-un text generalizat.

Vom obține deci o scriitură care, reglată și transformată numeric în efectele sale structurale, fără încetare reîncorporată și confruntată cu o materie infinită — ai cărei scriptori și lectori sînt în fond provizorii — se înserează în istoria textuală, nivel specific al istoriei reale. Pentru a susține această încercare și această dublă confruntare, textul trebuie să atingă, prin rimele sale interne și anagramatismul său difuz, un randament fonic permanent care să-l pună în concordanță cu cifrele și mărcile grafice. Acest randament îi mărește proporțional nivelul semantic. Un trăvaliu sistematic exercitată asupra vocalelor, de pildă, alternativ deschise sau închise, deschide sau închide semnificația, o întinde sau o destinde într-un mod practic muscular.

CONCLUZIE

Textul presupune astfel trei niveluri principale :

1. un strat profund : „scriitura“ ca punere în scenă și înglobare a reprezentării (urme, mărci, numere) (numere = „pulsatie arterială a lucrurilor“ — Artaud) ;

2. un strat intermediar : intertextualitatea, ceea ce am numit corpul material (care relansează funcția narativă) ;

3. un strat superficial : cuvinte, rime, fraze, secvențe, „motive“ etc. (scrierea) (un „motiv“ este un ansamblu de cuvinte active),

totul formînd un fel de acumulator dinamic care se generează de la 1 la 3 și se descifrează de la 3 la 1.

Se poate spune, prin urmare, că în acest tip de text totul este „scris”: constituirea textului, structurarea sa, nivelurile sale de sens, elipsele, tăcerile, suspensiile, intervalele, joncțiunile sale, trama sa.

O POVESTIRE MITICĂ NOUĂ ESTE ATUNCI
FIXATĂ PRINTR-O MATRICE DE TRANSFOR-
MARE CARE FUNCȚIONEAZĂ ÎNTR-UN PRO-
CES DE INTEGRARE ÎN MIȘCARE PERPETUĂ.
DIN ACEST MOMENT EA ARE O TRIPLĂ FUNC-
ȚIE: TRANSLINGVISTICĂ, GNOSEOLOGICĂ,
POLITICĂ.

Colocviul de la Cluny, 1968

Această expunere a fost urmată de o lectură cu voce tare a unei secvențe din *Nombres* (secvența 4100).

Jean-Louis Houdebine

CERCETARE PRELIMINARĂ A NOȚIUNII DE TEXT *

*Sumarul studiu publicat aici a fost prezentat mai întâi în cadrul discuțiilor organizate anul trecut de La Nouvelle Critique, discuții la care au participat colaboratori ai revistei și membri ai Comitetului de redacție Tel Quel (Cf. N. C., No. 8—9). Aceste discuții și-au propus, între altele, discutarea problemei producției literare, a conceptului său, a modalităților sale specifice etc. Prezenta analiză a noțiunii de text a fost deci comunicată ca introducere la examinarea acestei probleme : într-adevăr, textul ca singur rezultat (chiar și provizoriu) al unei produceri, singură urmă a unei scriituri [écriture],** constituie singura realitate pornind de la care se va putea întreprinde activitatea de reflecție legată de însuși conceptul producerii sale. Totul trebuie citit în texte, fără a se omite funcționarea practicii care le produce.*

Deci, această comunicare nu-și propunea decât să servească drept introducere unor discuții și, în acest sens, nu avea nici pretenția exhaustivității în ceea ce privește examinarea problemei, nici pe cea a noutății absolute în privința tezelor prezentate ; dimpotrivă, ne-am propus doar să riscăm câteva definiții și să stabilim astfel un fel de sinteză pe baza unor cercetări relativ vechi (în speță cele ale formalistilor ruși) și a altora mai recente.

Acestea fiind spuse, am reluat prezenta comunicare fără a-i aduce modificări, preferînd să o punctăm, cînd a fost cazul, cu observații care țin seama de lecturi mai recente sau subliniază anumite probleme mai importante.

Se pare că putem începe prin a defini textul ca ființă sau fapt de limbaj ; existînd doar ca ființă sau fapt de limbaj, textul apare astfel ca rezultat al punerii în practică (al unei produceri, al unei practici a scriiturii) și, în același

* Text tradus din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”, Paris, 1968, publicat în *Nouvelle critique*, nr. 11, sub titlul „Texte, structure, histoire”.

** A se vedea Nota explicativă.

timp, susceptibil de o analiză (practică, de ordin lingvistic) care trimite la alte tipuri de analiză a limbajului.

Și, într-adevăr : dacă textul se definește ca fapt de limbaj, *care* este atunci limbajul său ? În măsura în care el este în același timp, adică în *mod contradictoriu*, limbajul și o anumită formă de limbaj legată, ca să spunem așa, de o anumită utilizare a limbajului, *care* este atunci *statutul* limbajului său (adică modul său de activitate, organizarea sa internă/externă, structurarea proprie și eficacitatea în relația lor reciprocă, sau altfel spus, modul său de funcționare și funcția sa) ? În particular, și pentru că au fost menționate și alte tipuri de analiză a limbajului, să vedem care este situația exactă a textului, ca fapt de *scriere* [écriture], ca text *scri* : și nu *vorbit*.

Remarca 1 : Problemă capitală, fără îndoială, și care va fi evocată mai pe larg, în studiile viitoare, în special în cele ale Juliei Kristeva. De ia vorbit la scris, se stabilește oare un simplu raport de substituție, scrișul nefiind decât vorbitul notat simbolic pe o suprafață și trimițând la acesta ca la adevărul său prim, originar ? Sau, mai curînd, așa cum se pare de altfel, diferența care există de la unul la altul instituie spațiul unei practici, ireductibile la simpla desfășurare a unei vorbiri și care se cere deci studiată ca atare ? Se impune în acest caz referința la lucrările lui J. Derrida, publicate în acest an [1967].

Toate aceste întrebări trebuie într-adevăr puse, avînd în vedere situația textului în raport cu limbajul :

— în măsura în care, în mod special, limbajul se revărsă din text de pretutindeni, din carte (această idee care ni se pare importantă va fi formulată în continuare cu mai multă rigoare) ; în măsura în care textul nu ar putea închide limbajul în interiorul propriilor sale limite ;

— de asemeni, în măsura în care limbajul este bunul comun al tuturor locutorilor/auditori sau scriptori/ lectori ai unei limbi date ; deci în măsura în care textul se referă la această limbă, la lexicul său, la regulile care guvernează pu-

nerea în practică a acestui lexic (sintaxa limbii, gramatica sa) a cărui cunoaștere desemnează, așa cum se știe, *competența* cuplului Destinator/Destinatar, și a cărui punere în practică *performanța*) variază la nesfârșit în funcție de cuvinte, de discursuri.

Pe scurt, aceste probleme merită într-adevăr să fie puse în măsura în care textul trimite la un *cod* sau, mai bine spus, se înscrie în perspectiva unui cod, definit aici într-un mod foarte general drept ceea ce trebuie să posede împreună Destinatorul și Destinatarul (adică o *limbă*) pentru ca textul însuși să fie posibil. Putem nota în treacăt că textul ne apare astfel, imediat, ca spațiu de intersecție a cel puțin *două* discursuri; problema celui „altul” e pusă în însăși textura sa și trebuie din capul locului respinsă orice concepție despre text dintr-o perspectivă „individualistă” (text ca expresie a unui individ, a unui temperament sau a unui „eu” solitar).

Se pare că regăsim astfel o problemă veche: aceea a *specificității* limbajului literar ca atare și, mai exact, a acestei puneri în practică, a acestei practici din care e făcut textul, față de alte practici ale limbajului: limbajul uzual, științific etc.

Răspunsul este cunoscut: pentru a evidenția „literaritatea” textului (ceea ce el are specific „textual”) s-a scos în evidență această specificitate prin *opозиție* cu o altă formă de limbaj luată ca serie referențială. Este vorba de metoda urmată, așa cum se știe, de formalistii ruși care practică opoziția limbaj poetic/limbaj uzual; aceste studii au constituit punctul de plecare al cercetărilor de la OPOIAZ și au contribuit de exemplu, la degajarea a ceea ce este de fapt poetic în poezie etc.

Se cuvine, totuși, să punem imediat o întrebare prealabilă: ce statut i se acordă seriei referențiale în opoziție cu care se definește *literaritatea* seriei literare? Este foarte important să se evite aici orice ambiguitate: seria luată ca referință nu ar putea avea o valoare absolută, ca limbaj adevărat, sau limbaj prim, sau unic limbaj viu; o asemenea ierarhizare în cadrul punerii în practică a codului nu ar face decât să ne conducă la contra-sensuri, în legătură cu pro-

blema care ne preocupă (aceea a textului și a limbajului care îl pune în practică).

Iau un exemplu : opoziția limbă cotidiană/limbaj poetic, considerată într-o perspectivă de ierarhizare a codului, ne-ar putea cauza deja numeroase dificultăți (raportat la sociologismul vulgar, despre care am vorbit la întâlnirea noastră precedentă); dar aceste dificultăți ar fi înzecite dacă, în loc să se practice opoziția limbă cotidiană/limbaj poetic, s-ar practica opoziția limbaj științific/limbaj poetic, așa cum pare să facă Jean Cohen (în *Structure du langage poétique*) (*Structura limbajului poetic*), adică opoziția dintre limbajul poetic și un *anume* limbaj științific (Pasteur, Cl. Bernard) considerat ca model lingvistic al unui vehicol de informație perfect (după relațiile Destinator/Destinatar în sensul unic al Subiectului — dest. spre Destinatar și Semnificant/Semnificat, unde Sa. tinde spre o) și care se referă la un obiect definit în mod linear, a cărui cunoaștere ar reprezenta-o prin adecvarea lucrului și înțelegerii; trebuie să mai adăugăm, într-adevăr, faptul că textele pe care Cohen le ia drept referință (și cărora le opune textele lui Racine, Baudelaire, Mallarmé etc.) sînt de fapt mai mult texte *ideologice* decît pur științifice, adică texte pătrunse de o anumită ideologie a cunoașterii, a adevărului etc.

Remarca II : Vom înțelege deci prin „limbaj poetic“ nu numai limbajul specific cutărei sau cutărei „poezii“ ci, mai general, acela care poate fi pus în practică în orice text „literar“ (cf. Julia Kristeva, *Tel Quel* 29, II, 1). Vom folosi de asemenea următoarele abrevieri : S-D = subiect-destinator ; Dest. = destinatar ; Sa = semnificant ; se = semnat. Se știe că aceste două elemente compun, de la Saussure încoace, totalitatea *semnului* (Sa = imaginea acustică ; Se = concept) ; cf. „Cours de linguistique générale“ p. 98—99.

În aceste condiții, este clar că evidențierea specificității literarului în raport cu seria referențială luată ca referință *absolută* se va reduce la următorul rezultat : limbajul poetic apare ca deviere continuă, anormalitate etc. ; în raport cu

sistemul *legal*, reprezentat printr-o formă sau alta de limbaj (cotidian, „științific” etc.), limbajul poetic apare ca *ilegalitate*, ceea ce nu e de altfel departe de adevăr (cf. remarcile mult mai interesante ale lui Todorov în ale sale „Recherches sémantiques” (*Cercetări semantice*), în *Langages* No. 1, Ed. Didier-Larousse), în măsura în care se explicitează astfel caracterul eminamente *subversiv*, *transgresiv*, propriu limbajului poetic; dar nu este mai puțin adevărat că din această perspectivă nu avem încă mijloacele de a gândi cu adevărat această subversiune, de a o surprinde în însăși dinamica sa de *repunere în discuție*, ar trebui spus în același timp, de *repunere în mișcare* (de *producere*) a limbajului, subversiune care nu ar putea fi pe deplin înțeleasă decât dacă ne-am situa ferm în perspectiva centrală a acestui limbaj, și nu în vreo extremă pe care legalitatea limbajului o rezervă spre folosință inevitabililor săi deviatori, adică dezechilibraților, nebunilor etc., bolnavi ai scriiturii, așa cum alții sînt (sau ar putea fi) bolnavi ai mentalului...

Vreau să înțeleg prin aceasta că problema pusă (aceea a textului, a statutului limbajului său) este într-adevăr o problemă *teoretică*: pentru a-i putea într-adevăr răspunde, trebuie să o abordăm din perspectiva unei teorii a limbajului și, mai precis, a limbajului poetic, singura perspectivă capabilă să dea un sens analizelor particulare ale cercetărilor într-un domeniu sau altul; altfel, practicînd într-o manieră fals simplă sau naivă, un joc de opoziții de la serie la serie, va rămîne întotdeauna riscul de a gândi limbajul poetic ca fiind marginal, în cadrul domeniului său rezervat, cu toate consecințele neplăcute pe care acest fapt le antrenează privitor la renașterea unei estetici care consideră literatura drept decorație, ornament, activitate gratuită etc.

Deci, va trebui să reflectăm asupra acestei specificități ca atare, adică nu numai în *opозиția sa față de* (pentru că, așa cum vom vedea mai departe, această relație se menține de la text la alte forme de limbaj), ci și în *dinamismul* său propriu, așa cum se oferă el lecturii în texte și, mai exact, în relația care unește aceste texte cu toate formele de utilizare a limbajului.

Remarca III : Ar trebui să amintim aici mai multe serii de rezultate obținute în legătură cu problema în discuție ; astfel distingem printre altele :

1. formalistii ruși (analize ale ritmului în poezie, ale organizării textului, ale dinamicii proprii etc. ; cf. *Théorie de la littérature* (*Teoria literaturii*) Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”) ; 2. Jakobson (definirea funcției poetice în raport cu celelalte funcții ale limbajului, și îndeosebi a limbajului poetic, ca „reevaluare totală a discursului și a tuturor componentelor sale, oricare ar fi ele” ; cf. *Final la Essais*) (*Eseuri*). Nu insist asupra acestor rezultate cunoscute de toată lumea. Aș vrea mai curînd să precizez perspectiva generală a cercetării.

Două direcții principale ne apar în această activitate teoretică de ansamblu și trebuie să le avem în vedere pe amîndouă :

a) cea care privește : relația unui text cu celelalte texte literare, fiind de la sine înțeles că ceea ce se întîmplă în interiorul seriei literare : în și prin această confruntare cu formele literare anterioare, cu acest „deja-prezent” literar, se poate defini, în primul rînd, travaliul scriitorului (care apare astfel întotdeauna ca scriitor/lector)

ceea ce se întîmplă la nivelul articulării diferitelor serii „textuale” unele cu altele în interiorul ansamblului „societate-istorie” corelație serie literară/alte serii sociale și culturale, incluzînd aici și seria notată de obicei cu termenul de „biografie” și al cărei raport cu textul nu poate fi conceput după schema simplistă a unei „explicații” a textului prin „viață”.

b) cea care privește mai exact o teorie a limbajului, permițînd astfel înțelegerea situației limbajului poetic în raport cu limbajul însuși.

Vom începe prin a urmări mai întâi această a doua perspectivă, fiind evident faptul că vom fi constrânși să revinem oricum și la prima.

Vom pleca pentru început de la un *fapt* constatat de multă vreme, dar studiat ca atare, „teoretizat” doar relativ recent (cf. Studiile lui Chomsky); e vorba de faptul că orice limbă se prezintă pentru locutorul său ca posibilitatea de a enunța, pe baza unui număr finit de elemente și a unor reguli de transformare, un ansamblu infinit de fraze. Faptul că realizarea practică, efectivă a unei fraze sau a alteia (în limba cotidiană, de exemplu) este ea însăși legată de un context sau altul, ori de o situație imediată, este evident; dar acest lucru nu afectează cu nimic ceea ce a fost formulat anterior, adică faptul că limba implică în ea însăși această dinamică a unei infinități de enunțări posibile.

Care este situația limbajului poetic dintr-o atare perspectivă? Se pare că în studiul său intitulat „Pour une sémiologie des paragrammes” („Pentru o semiologie a paragramelor”) (*Tel Quel*, no. 29), Julia Kristeva a definit cel mai bine această situație; trimițând deci la analizele ei, mă voi mărgini să amintesc pe scurt câteva din concluziile sale.

Remarca IV: Fac de asemenea trimitere la analizele care vor fi prezentate de Julia Kristeva în viitoarele numere ale *N. C.*, la studiul lui J.-L. Baudry „Écriture, fiction, idéologie” (*Scriptură, ficțiune, ideologie*), precum și la „Programme” (*Program*)* prezentat de Ph. Sollers în *Tel Quel* No. 31, a căror importanță mi se pare de pe acum considerabilă.

În legătură cu opoziția dialectică dintre ansamblul finit de elemente lexicale/infiniitatea enunțării, vom putea menționa și studiul lui Henning Spang-Hassen, apărut în *Langages* No. 6 și care se ocupă chiar de procesele de transformare a vocabularului în însuși interiorul lexicului. Departe de a fi negată, bineînțeles, ideea acceptată (printre alții de Bloomfield și Chom-

* Studiile sînt traduse în prezentul volum.

sky) a unui număr finit de cuvinte simple care servesc drept bază demultiplicării lor în cuvinte complexe după reguli de transformare determinate, este precizată astfel încît vocabularul limbii, cel puțin din perspectiva „conținutului” său (după conceptualizarea hjelmsleviană) este înțeles „ca o listă de semne, ca nelimitat și infinit în principiu”. Nu ne propunem bineînțeles să luăm poziție în această dezbateră. Ne mulțumim să dăm ca referință un studiu care întâlnește prin obiectul său considerațiile prezentate aici.

Trebuie mai întâi să spunem că nu mai este posibilă considerarea limbajului poetic ca sub-cod al codului global, sub cod aparte, definit doar prin devierea sa față de un cod numit normal. (Codul). Limbajul poetic ne apare într-adevăr ca „explorare” din ce în ce mai vastă și mai profundă a posibilităților de enunțare, limba uzuală apărîndu-ne mult mai determinată, ca folosire restrînsă a resurselor codului, de un anume număr de reguli stricte, acceptate de toți locutorii limbii și a căror respectare întemeiază posibilitatea unei comunicări imediate (cf. ideea lui Chomsky de „creativitate guvernată de reguli”).

Atunci ar fi foarte mare tentația răsturnării perspectivei de *specificitate*, definită anterior (în opoziție cu) într-o perspectivă de *generalitate* absolută; în acest caz, limbajul poetic acoperă întreg cîmpul limbajului, celelalte forme de limbaj apărînd doar ca sub-coduri, restrînse, limitate, legate de o practică socială sau alta, care necesită această limitare. De fapt, această răsturnare de la *specific* la *total* (sau *global*) se situează pe același teren epistemologic, teren care se prezintă mai degrabă ca aparținînd unei științe care utilizează inventarul elementelor, clasificarea unui material (verbal) deja dat, știință taxinomică (cf. introducerea lui Nicolas Ruwet, în *Langages* nr. 4) decît ca teren aparținînd unei teorii explicative a condițiilor de exercitare, de practicare a unei scriituri; de aceea, această răsturnare nu ni se pare defel operatorie.

Într-adevăr, infinitatea codului nu poate, prin definiție, să fie dată ca „deja-prezentă”, sau ca *vid* ce urmează a fi

umplut după forme dinainte determinate (unde o anume situație „cheamă” o anume frază etc.), ci, dimpotrivă, ea este dată ca infinitate ce urmează întotdeauna să fie promovată, să fie făcută, „infinitate potențială”, cum o numește foarte bine Kristeva, folosindu-se de un concept împrumutat axiomaticei lui Hilbert ; și astfel se evidențiază caracterul scrierii ca *practică*, punere în practică efectivă a acestei infinități potențiale a limbii. Limbajul poetic nu se va mai prezenta ca sub-cod, sau cod care înglobează celelalte coduri (ceea ce îndepărtează astfel orice concepere a unui cod lingvistic ierarhizat), ci ca mod de activitate lingvistică „în contact direct” cu infinitul pe care urmărește să-l realizeze (fără a putea însă vreodată să-l realizeze efectiv, să-l termine). În acest sens, se cunoaște definiția matematică pe care o dă Kristeva proprietății limbajului poetic, definiție menită să evidențieze relația funcțională a limbajului poetic cu infinitul codului.

Este totuși evident că această realizare (mereu neterminată) a infinitului codului nu are loc într-un mediu absolut omogen și distinct de celelalte medii de manifestare ale limbajului, și deci nu ar putea fi concepută ca perfectă dezvoltare a unei algebre legate doar de pura sa desfășurare logică ; această realizare are loc și ea într-un câmp care e cel al practicii sociale/istorice și, în acest sens, limbajul poetic întreține relații cu toate celelalte forme de utilizare a limbajului — relații care urmează să fie definite — precum și cu propriul său trecut, așa cum se află el înregistrat, marcat în textele anterioare sau imediat contemporane ; astfel, în acest câmp (practică socială/istorică) trebuie gândit raportul limbajului poetic cu ideologia, adică cu diferitele tipuri de ideologie (ideologiile literaturii, ansamblul valorilor morale sau politice specifice unei anume clase etc.), vehiculate de către limbaj (printr-o anume limbă particulară), la diferitele sale niveluri.

Astfel, ne găsim în fața unei duble constatări :

— pe de-o parte, poziția centrală (și nu marginală) a limbajului poetic în raport cu infinitatea codului pe care urmărește să o realizeze ;

— pe de altă parte, relația practicii acestui limbaj poetic cu practica, adică cu celelalte practici, în care se pune problema istoriei, a corpului „meu“, sexului „meu“, ideologiei „mele“, precum și a istoriei literare înseși — pe scurt, a tot ce face textul lizibil nu numai în raportul său cu infinitatea limbii ci, în același timp, și în relația sa cu propriile-i limite care-l definesc drept complex social/istoric, sexual etc.

Astfel, practica semnificantă se situează la intersecția acestor două funcționări; ea pare a fi această funcționare cu dublă polarizare (sau mai bine: vectorizare), funcționare contradictorie, dacă despre aceasta este vorba și, după părerea mea, așa trebuie înțeles raportul care unește cele două forme de „creativitate“ desemnate de Chomsky: raport dialectic avînd în vedere faptul că „creativitatea care schimbă regulile“ (care funcționează dealtfel în orice formă de limbaj, inclusiv limbajul cotidian, dar care va atinge efectiv maximul intensității și extinderii sale, fiind considerată ca principiu de activitate, în cadrul limbajului poetic) nu se poate ea însăși realiza ca atare decît în opoziție cu „creativitatea guvernată de reguli“.

Din această dublă constatare putem extrage o primă serie de concluzii privitoare la noțiunea de *text*:

1. În mod contradictoriu, infinitatea codului (limbii) devine realizabilă doar prin neterminarea textului, mereu închis în mod provizoriu, prins în limitele sale forțate, care sînt și limitele „mele“; textul nu este niciodată decît fragment, și mi se pare indicat să încercăm să gîndim această neterminare ca atare, chiar sub forma aparentă (inclusiv forma mistificată) a terminării înseși; acest lucru apare în măsura în care, printre altele, revenim întotdeauna la ceea ce a fost deja spus și la ceea ce noi înșine am spus deja (ar fi cel puțin una din lecțiile pe care le-am putea reține dintr-o anume critică tematică). Astfel, neterminarea textului trebuie gîndită nu în perspectiva unui conținut ce se impune a fi desăvîrșit (ar mai fi încă ceva de spus și se va spune totul), ci în perspectiva unei *scriituri* (considerată me-

reu ca dublă scriitură/lectură) a cărei dinamică traversează textul dintr-o parte în alta, fără a se putea opri într-adevăr, fără a se putea limita la cadrul (la „genul” : poezie, roman etc.) care îi este oferit, pentru că ea îl depășește mereu și numai moartea (moartea „mea”) îi poate pune capăt cf. N. Ruwet : „terminarea unui corpus este întotdeauna accidentală”).

Dealtfel, în perspectiva unei atari scriituri urmărite din text în text, conceptul de *operă* dispare de la sine, în măsura în care acest din urmă concept desemnează un produs terminat definitiv, a cărui terminare este afirmată încă din momentul „începutului”, „proiectului” său. Dimpotrivă, orice text îmi pare că se organizează plecând de la o *tensiune* fundamentală alcătuită din această mișcare infinită a scriiturii, prinsă în limitele forțate ale textului, înscriindu-se în ele.

Remarca V : Această idee a textului ca „fragment”, formulată aici succint, a fost analizată mult mai aprofundat în studiul deja citat al lui J.-L. Baudry. Ne permitem să trimitem în mod special la paginile 26—27 * (*Tel Quel* 31).

2. Această tensiune primă este însoțită de alte tensiuni nu mai puțin fundamentale, în măsura în care se regăsesc în acțiune în limbajul poetic :

a) relațiile specifice oricărei forme de limbaj (S-D/Dest ; Sa/Se), dar *transformate* după un mod *variabil*. Acest aspect este deosebit de important și cere precizări suplimentare : ideea variabilității cu referire la statutul relațiilor inerente oricărui limbaj, precum și articularea lor în text, ne poate conduce într-adevăr spre ideea unei *pluralități a formelor textuale*, în funcție de tratamentul la care sînt supuse aceste diferite relații într-un text sau altul. Un prim examen al acestei pluralități prezentat de Bahtin și apoi de Kristeva (*Critique* nr. 239), îi conduce la o clasificare a formelor textuale ; din perspectiva mai specifică povestirii,

* În acest volum pp. 244—245.

Roland Barthes încearcă, la rîndul său, o analiză a diferitelor sisteme narative, bazîndu-se pe opoziția constativ/performativ (cf. introducerea sa la „Analyse structurale du récit”, în *Communications* No. 8) („Analiza structurală a povestirii”). Se pare că această analiză a diferitelor tipuri de text este strîns legată de elucidarea conceptului de producție literară și, într-o măsură și mai mare, acest lucru e valabil în problema alegerii de către scriptor a unui tip sau altul de text.

Remarca VI : E vorba, fără îndoială, de o problemă deosebit de importantă și care ar trebui să facă obiectul unor studii precise, în măsura în care apare aici ideea unei istorii a literaturii ca istorie a diferitelor forme textuale ; astfel, studiul istoric al discursurilor literare și al raportului lor cu diferitele ideologii ar putea fi aprofundat, depășind simpla inventariere a conținutului lor explicit.

În orice caz, această transformare a relațiilor S-D/Dest și Sa/Se pare ea însăși determinată de o a treia relație prezentă în text (supradeterminată de ea, dacă putem spune astfel) și care e alcătuită din :

b) relația care leagă textul cu *celelalte texte*, acest text fiindu-le ecou, variație, repetare (mistificată sau contesta-toare). Regăsim aici, o dată mai mult, această primă cale de cercetare semnalată anterior și care privește : 1) — ceea ce se petrece în seria literară, 2) — ceea ce se petrece în articularea acestei serii cu celelalte serii sociale/istorice, articulare prin care textul ne apare ca dublă scriitură/lectură ; este suficient să urmărim în acest sens analizele Juliei Kristeva care îmi par esențiale. Voi insista totuși în mod deosebit asupra corelației, subliniată foarte clar de Tînianov (cf. în special „De l'évolution littéraire” în *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil) („Despre evoluția literară”) corelație care leagă textul și seria literară în care se înscrie de celelalte serii sociale și culturale ; această corelație poate fi sesizată, așa cum spune Tînianov, doar în ceea ce societatea are ca „verbal”, iar expresia „verbal” trebuie înțeleasă

astăzi în sensul său cel mai larg, adică nu numai ca un *cuvînt* pronunțat (phone) ci și ca *text*; ca *text scris* (gramma) în fragmente multiple, în cadrul incredibilei proliferări a diverselor limbaje printre care trăim și care ne traversează, ne atacă fără încetare. Astfel, concepția textului ca dublă scriitură/lectură trebuie înțeleasă în același timp prin ceea ce se petrece în interiorul seriei literare și prin ceea ce se petrece la articularea acestei serii cu celelalte serii „culturale” sociale/istorice.

Din aceste prime trei serii de concluzii :

- relația scriitură/text,
- transformarea variabilă în text a relațiilor proprii oricărei forme de limbaj (S-D/Dest și Sa/Se) în funcție de o a treia relație determinantă, cea care leagă textul de celelalte texte,

- textul ca scriitură/lectură

după părerea mea, se poate trage doar următoarea concluzie de ansamblu : textul nu poate fi conceput în funcție de o logică „lineară”, definită numai prin axele Subiect/destinatar (axa *comunicării* mesajului care își găsește manifestarea extremă, perfectă, în practica *informației*) și axa Semnificant/semnificat (care definește *semnul* în perspectiva saussuriană tradițională și care își găsește expresia estetică în ideologia textului ca *reflectare*). În măsura în care textul ne apare, prin relația înscrisă în însăși „textura” sa, relație care îl leagă de alte texte, ca dublă scriitură/lectură, numai un model *tabular*, în sensul în care Kristeva îl definește (cf. în special *Tel Quel* 29, art. cit.), poate explica realitatea textului : model *tabular*, adică sistem complex cu niveluri multiple, diferite (ideologic, semantic, fonetic etc.) care trebuie citit, nu în funcție de un nivel privilegiat, ci în *raporturile* sau conexiunile care unesc și/sau opun nivelurile între ele. Aceasta nu înseamnă însă, și insistăm asupra acestui aspect, că axele specifice oricărei forme de utilizare a limbajului (S-D/Dest și Sa/Se) ar dispărea pur și simplu : dimpotrivă, ele sînt întotdeauna prezente în text, dar operează în funcție de un mod de articulare variabil a cărui organizare este determinată deopotrivă de tensiunea scriitură/text și de relația intertextuală (dublă scriitură/lectură).

Remarca VII : ar trebui (va trebui !) să insistăm, bineînțeles mai îndelung, asupra contestației formulate mai sus în ceea ce privește ideologia textului ca *reflectare* ; se știe într-adevăr că această noțiune de reflectare este legată de însăși istoria teoriei marxiste și, după părerea mea, îndeosebi de la Lenin încoace. Pentru evitarea oricărei neînțelegeri, aș vrea să fac câteva remarci menite să precizeze sensul exact al contestației mele.

1. O primă operație ce mi se pare absolut necesară privește studiul genezei noțiunii înseși de reflectare, dezvoltarea și funcția sa în teoria marxistă și, mai precis, în teoria cunoașterii ; vom ajunge astfel, fără îndoială, să analizăm locul pe care îl ocupă această noțiune în ceea ce se numește în mod tradițional problema fundamentală a filosofiei : Materialism sau Idealism, materialismul definindu-se, după cum se știe, prin faptul că afirmă primatul absolut al materiei ; cf. printre alții, Lenin în *Materialism și Empiriocriticism* : „Căci *unica* «proprietate» a materiei, recunoscută de materialismul filozofic, este aceea *de a fi o realitate obiectivă*, de a exista în afara conștiinței noastre.” (Ed. en langues étrangères, Moscou, 1962). Prin însuși studiul prezentat aici, mi se pare evident faptul că respectiva contestație nu poate fi situată pe acest plan ; importanța acordată articulării diferitelor serii (practica scriiturii/practica social-istorică, serie propriu-zis literară/serii culturale etc.) demonstrează din plin acest lucru.

2. Această primă operație ar trebui continuată pornind de la opoziția fundamentală materialism/idealism, prin analiza diverselor interpretări date noțiunii de reflectare în estetică și îndeosebi în „critica literară” în cadrul căreia, într-o anumită perioadă, folosirea sa a cunoscut o frecvență considerabilă. Tocmai această folosire a noțiunii de reflectare în estetică o contest aici ; și nu pentru că aș vrea să o înlocuiesc cu vreo schemă idealistă a unei așa-zise „creații” literare, ci pentru că nu cred că această noțiune poate permite construirea unui concept operatoriu, deci capabil să evidențieze realitatea obiectului pe care își propune să-l studieze (textul). Într-adevăr, noțiunea de reflectare se dove-

dește a fi legată de o ideologie a literaturii (și fără îndoială a artei în general) care consideră opera exact ca „operă”, deci ca rezultat definitiv, ca efect suportat (reflectant care nu este decît un reflectat), trimițînd, între altele, la o cauză singulară (autorul, „geniul” său, „înspirația” sa) a cărei rezonanță teologică pare îndeajuns de supărătoare. Studiul prezentat aici urmărește, dimpotrivă, evidențierea noțiunii de text ce se prezintă ca produs (în special în raportul său cu celelalte texte literare, social-istorice — a căror *lectură*, într-un fel sau altul, este), dar manifestă deopotrivă, în însăși textura sa, procesul propriei sale produceri (*scriitura*), aceasta din urmă neputînd fi enunțată ca exprimare sau reflectare. Sau, reluînd o imagine celebră ale cărei ultime posibilități operatorii au fost riguros evidențiate de Macherey, în studiul său despre Tolstoi (cf. *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed. Maspero) (*Pentru o teorie a producției literare*), zadarnic spargem oglinda în cîte bucăți vrem, nu vom putea niciodată evidenția astfel faptul literar ca atare, adică textul ca proces, ca practică și producere.

Aș vrea, în încheiere, gîndindu-mă la acest concept de producție pe care vom încerca să-l definim, să insist asupra a trei idei care îmi par esențiale :

1. Textul ne-a apărut ca un sistem *diferențial*, deci ca un sistem care funcționează la diferite niveluri în legătura / opoziția diferitelor niveluri între ele. Această concepție își găsește originile și proba cea mai manifestă în intuiția saussuriană a *paragramelor*, care se află astăzi în curs de exploatare aprofundată (cf. Kristeva, Jakobson). Or, care este sensul *teoretic* a ceea ce este pe cale de a deveni un *fapt* literar ? După părerea mea, ar trebui găsită o definiție din următoarea perspectivă : un text spune întotdeauna și *altceva* decît ceea ce spune, și o spune întotdeauna *altfel* : evidențierea, la un alt nivel decît cel calificat în mod obișnuit drept „conținut” (de exemplu, la nivelul analizei fonetice, dar se pare că funcția paragramatică apare la *toate* nivelurile textului), a unui *alt* mesaj, a unui alt sens, ar trebui să ne permită (și în același timp ne obligă) să punem problema conceptului de producție literară într-un mod cu adevărat *dialectic*.

Remarca VIII : această funcționare diferențială a textului se poate repercuta, bineînțeles, și asupra nivelului semantic al acestuia, adică nivelul semnificației (țililor) sale. Putem citi în acest sens, în *l'Homme* (oct. — dec. 66), un studiu deosebit de interesant al lui Paul Ottino, în care, în ciuda unor observații „literare” oarecum surprinzătoare (de la Bossuet la simbolism...), găsim dezvoltată o analiză a „pluri-semnificației” proprii textelor poetice maleyo-polineziene, concepute în același timp ca revelatoare ale unui „dialogism” (Kristeva) și ca purtătoare a „mai multor valori semantice diferite, chiar opuse”.

Nu putem să nu ne gândim aici la reflecția lui Lenin care, citindu-l pe Hegel, nota pe marginea prefetei la Marea Logică „legătura gândirii cu limbajul (limba chineză, printre altele, și faptul că nu este evoluată...), formarea substantivelor și verbelor. În germană, cuvintele au adesea «semnificații opuse» (nu numai «diferite», ci *opuse*) [subliniat de Lenin], «o bucurie pentru gândire»...” [citât din Hegel de către Lenin].

2. Doar în această perspectivă a unei funcționări diferențiale a textului, scriitura care îl întemeiază poate fi sesizată ca *operator* a sensului (și nu expresivă), iar noțiunea de „materialism semantic” își poate găsi locul de aplicare (în măsura în care, efectiv, ideea de funcționare diferențială a textului permite, în același timp, definirea modului său de activitate și a modului său de eficacitate); tot din această perspectivă se poate sesiza raportul pe care textul îl întreține cu ideologia, raport ambiguu pentru că, fără a se putea lipsi de ideologie, textul nu „traduce” această ideologie, ci o preia, o integrează într-o dinamică care îi este proprie și care transformă ideologia, nivelul propriu-zis ideologic nefiind decât un nivel printre celelalte niveluri care în text funcționează toate în bloc.

Remarca IX : scriitură „operator” a sensului, da, de acord, fără îndoială; dar e cazul să ducem și mai departe întrebarea: dacă textul se consideră ca operator,

care este atunci statutul „sensului”? Fără să se mai poată concepe ca *origine* a textului (ar fi atunci vorba de un „sens” care trebuie exprimat într-o „operă”), nu va putea apărea nici ca *sfârșitul* său (definitiv, terminat); deci, doar prin raportare la *procesul* producerii textuale, această problemă poate deveni inteligibilă. În orice caz, este vorba de o problemă capitală.

3. Voi adăuga, în sfârșit, și această problemă își are importanța sa deosebită, faptul că doar din această perspectivă a textului ca sistem diferențial va putea fi înțeleasă problema pusă sub formă de întrebare de către Derrida, într-o notă la unul din studiile sale despre Artaud, și anume statutul „raporturilor dintre existență (existența individuală, ceea ce se semnalează de obicei ca referință biografică) și text, dintre aceste două forme de textualitate și scrierea generală în jocul căreia ele se articulează”. (*l'Écriture et la Différence*, p. 272) (*Scriere și Diferență*).

Julia Kristeva

SEMIOTICA : ȘTIINȚĂ CRITICĂ ȘI/SAU CRITICĂ A ȘTIINȚEI *

Printr-o mișcare decisivă de autoanaliză, *discursul* (științific) se întoarce astăzi asupra *limbajelor* pentru a le (-și) degaja modelele.

Altfel spus, odată ce practica (socială : adică economia, moravurile, arta etc.) este privită ca un sistem semnificant „structurat ca un limbaj“, orice practică poate fi în mod științific studiată ca *model secundar*, raportată la limba naturală, modelată pe această limbă și modelînd-o.¹

Tocmai în acest punct semiotica se articulează, sau altfel spus, în prezent, *se caută*.

Vom încerca aici să evidențiem unele din particularitățile care îi fixează un *loc precis* în istoria *științei* și a *ideologiei*, după cum considerăm că acest tip de discurs marchează puternic procesul de subversiune culturală pe care îl suferă în prezent civilizația noastră. Particularități care explică ostilitatea prost camuflată a cuvîntului (a „conștiinței“) burghez în multiplele sale variante (de la estetismul ezoteric la scientismul pozitivist, de la jurnalismul „liberal“ la „militantis-mul“ mărginit) care califică această căutare drept „obscură“, „gravită“, „schematică“ sau „pauperizantă“ atunci cînd nu recuperează ca inofensive produsele minore pe care o investigație în curs nu va întîrzia să le scoată la iveală.

În fața expansiunii (și a contestării) semioticii, o teorie a demersului său este necesară ; ea ar situa-o în istoria științei și a gîndirii despre știință, și s-ar întîlni cu cercetarea epistemologică pe care doar marxismul o întreprinde astăzi cu foarte multă seriozitate în lucrările lui (și inspirate de) L. Althusser. Notele care urmează nu sînt decît o ana-

* Text tradus din volumul *SEMEIOTIKÊ. Recherches, pour une sémanalyse*. Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel“, Paris, 1968, Textul este publicat, cu unele modificări, și în volumul *Théorie d'ensemble* (Ed. du Seuil, 1968).

¹ Cf. „Trudi po znakovym sistemam“ (Travaux sur les systèmes signifiants), Tartu, Estonia, U.R.S.S., 1965.

foră (un gest indicator) a acestei necesități. Vom vorbi deci mai puțin despre ceea ce este semiotica și mai mult despre ceea ce ni se pare că ea poate să facă.

I. SEMIOTICA : O MODELARE

Complexitatea problemei începe odată cu definirea acestei noi cercetări. Pentru Saussure, care a introdus termenul (*Cours de Linguistique générale*, 1916)), *semiologia* ar desemna o vastă știință a semnelor în cadrul căreia lingvistica nu ar reprezenta decât o parte. Or, ulterior, s-a observat că oricare ar fi obiectul-semn al semiologiei (gest, sunet, imagine etc.), el nu este accesibil cunoașterii decât prin intermediul limbii.² Rezultă de aici că „lingvistica nu este o parte, chiar privilegiată, a științei generale a semnelor ci, dimpotrivă, semiologia este o parte a lingvisticii : mai precis, acea parte care s-ar ocupa de *marile unități semnificante ale discursului*“.³ Nu ne propunem să abordăm aici avantajele și dezavantajele acestei răsturnări⁴, foarte pertinentă pentru noi, și care la rândul său se va modifica tocmai pe baza deschiderilor pe care ea le-a permis. Urmîndu-l pe Derrida, vom semnală limitele științifice și ideologice pe care modelul fonologic riscă să le impună unei științe care tinde să modeleze practici translingvistice. Dar vom reține gestul de bază al semioticii : ea este o formalizare, o producere de modele.⁵ De aceea, cînd spunem semiotică, ne vom gîndi

² „Semiologia este chemată să găsească mai devreme sau mai tîrziu limbajul (cel „adevărat“), în drumul său, nu numai cu titlu de model, ci cu titlul de component, de releu sau de semnificat“ (R. Barthes, „*Éléments de semiologie*“, în *Communication*, 4).

³ *Idem*.

⁴ Cf. în acest sens, critica lui J. Derrida, *De la Grammatologie*, Ed. de Minut, 1967, p. 75. Fragment tradus și în prezentul volum. (*Nota trad.*)

⁵ Cf. A. Rosenbluth și W. Wiener, „The role of models in science“, *Philosophy of Science*, 1945, vol. 12, nr. 4, p. 314. Să notăm sensul etimologic al cuvîntului „model“, pentru a preciza pe scurt conceptul : lat. *modus* = măsură, melodie, mod, cadență, limită convenabilă, moderație, fel, manieră.

la elaborarea (care dealtfel rămîne de făcut) de *modele*: adică de sisteme formale a căror structură e izomorfă sau analogă⁶ structurii unui alt sistem (sistemul studiat).

Altfel spus, într-o a treia etapă, semiotica se va elabora ca o axiomatizare a sistemelor semnificante, fără a se lăsa împiedicată de raporturile sale de dependență epistemologică cu lingvistica, ci împrumutînd de la unele științe formale (matematica, logica, care dintr-o dată sînt readuse la statutul de *ramuri* ale vastei „științe” a modelelor limbajului), modele pe care lingvistica, în schimb, le-ar putea adopta pentru a se reînnoi.

În acest sens, decît să vorbim despre o semiotică, ne vom referi mai curînd la un nivel semiotic care este nivelul de axiomatizare (de formalizare) a sistemelor semnificante.⁷

Definind semiotica ca o producere de modele, i-am desemnat obiectul dar, în același timp, reținem și particularitatea care o distinge printre celelalte „științe”.⁸ Modelele pe care le elaborează semiotica, asemeni modelelor științelor exacte, sînt niște reprezentări⁹ și ca atare, se realizează în coordonate spațio-temporale. Or. — și aici apare distincția de științele exacte — semiotica este și producerea teoriei modelării pe care o reprezintă: o teorie care, în principiu, poate aborda ceea ce nu intră în spațiul reprezentării. Evident, o teorie este întotdeauna implicată în modelele fiecărei științe. Dar semiotica manifestă această teorie, sau mai bine

⁶ Noțiunea de analogie care pare să șocheze conștiințele puriste trebuie luată aici în sensul său serios, și pe care Mallarmé o definea „poetic” astfel: „Întreg misterul este aici: a stabili identități secrete printr-un doi cîte doi care consumă și uzează obiectele, în numele purității centrale”.

⁷ „S-ar putea spune că semiologicul constituie un fel de semnificant care, susținut de o treaptă anagogică oarecare, articulează semnificatul simbolic și îl constituie în rețea de semnificații diferențiate.” (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 60.)

⁸ Cercetarea clasică face o distincție între științele naturale și științele omului și le consideră „pure” mai degrabă pe primele.

⁹ „Modelul este întotdeauna o reprezentare. Problema este: ce este reprezentat și cum apare funcția reprezentării” (G. Frey, „Symbolische und ikonische Modelle” în *Synthese*, 1960, vol. XII, nr. 2/3, p. 213).

spus, ea nu există fără această teorie care o constituie, care constituie adică în același timp (și de fiecare dată) obiectul (deci nivelul semiotic al practicii studiate) și instrumentul său (tipul de model ce ar corespunde unei anumite structuri semiotice desemnate de teorie). În fiecare caz concret al cercetării semiotice, o reflecție teoretică produce modul de funcționare semnificant ce trebuie axiomatizat, iar un formalism va reprezenta ceea ce teoria a eliberat. (Să reținem că această mișcare este sincronică și dialectică și că o vom numi diacronică numai pentru comoditatea reprezentării).

Semiotica este astfel un tip de gândire în care știința există (este conștientă) prin faptul că este teorie. Cu fiecare moment în care se produce, semiotica își gândește obiectul, instrumentul și raportul lor, deci se gândește și devine în această întoarcere asupra sa, teoria științei care este ea însăși. Ceea ce înseamnă că semiotica este de fiecare dată o reevaluare a obiectului său și/sau a modelelor sale, o *critică* a acestor modele (deci a științelor de la care sînt împrumutate) și a ei înseși (ca sistem de adevăruri constante). Intersectare a științelor și a unui proces teoretic în continuă desfășurare, semiotica nu se poate constitui ca o știință și cu atât mai puțin ca însăși știința : ea este o cale de cercetare deschisă, o critică constantă care trimite la ea însăși, adică, cu alte cuvinte, care se autocritică. Fiind propria sa teorie, semiotica este tipul de gândire care, fără a se ridica la rangul de sistem, este capabilă să se modeleze (să se gîndească) pe sine.

Dar această întoarcere asupra ei înseși nu este un cerc. Cercetarea semiotică rămîne o cercetare care nu găsește nimic la capătul cercetării („nici o cheie pentru nici un mister“ va spune Lévi-Strauss), decît propriul său gest ideologic, spre a lua act de el, a-l nega și a o lua din nou de la capăt. Luîndu-și ca scop o cunoaștere, ea sfîrșește prin a găsi ca rezultat al drumului parcurs o *teorie* care, fiind ea însăși un sistem semnificant, trimite cercetarea semiotică la punctul său de plecare : la modelul semiotic însuși pentru a-l critica sau a-l răsturna. Toate acestea pentru a spune că semiotica nu se poate realiza decît ca o *critică a semioticii* care ajunge

la altceva decît la semiotică : la *ideologie*. Pe această cale, pe care Marx a practicat-o primul, semiotica devine în istoria științei punctul unde se rupe acea tradiție pentru care și în care „știința se prezintă ca un *cerc* închis asupra lui însuși, mediatizarea — așezînd sfîrșitul la început — ce constituie baza simplă a procesului ; dar acest cerc este, printre altele, un *cerc de cercuri* ; căci fiecare membru, animat de metodă, este o reflectare-în-sine care, prin faptul că se întoarce la început, este ea însăși început al unui nou membru. Fragmentele acestui lanț reprezintă de fapt științele particulare, fiecare avînd un *înainte* și un *după* sau, mai exact, fiecare neavînd decît un *înainte* și dezvăluindu-și acel *după* în silogismul însuși”.¹⁰ Practica semiotică rupe cu această viziune teleologică a unei științe subordonate unui *sistem* filozofic și prin aceasta destinată să devină și ea un sistem.¹¹ Fără a deveni un sistem, spațiul semioticii ca spațiu de elaborare a modelelor și teoriilor este spațiul contestării și autocontestării : un „cerc” care nu se închide. „Sfîrșitul” său nu-și întîlnește „începutul”, ci îl îndepărtează, îl răstoarnă și se deschide spre alt discurs, adică spre un alt obiect și o altă metodă ; sau altfel spus, nu există sfîrșit nici început, începutul este un sfîrșit și viceversa.

Deci orice semiotică se poate realiza numai ca critică a semioticii. Spațiu mort al științelor, semiotica este conștiința acestei morți și relansarea, cu această conștiință, a „științificului” ; mai puțin (sau mai mult) decît o știință, ea este mai degrabă spațiul agresivității și al deziluziei discursului științific, în chiar interiorul acestui discurs. S-ar putea susține că semiotica este acea „știință a ideologiilor” care a putut fi sugerată în Rusia revoluționară¹², dar și o ideologie a științelor.

¹⁰ Hegel, *Science de la Logique*, vol. II, p. 571, Aubier, 1949.

¹¹ „Conținutul cunoașterii intră, ca atare, în cercul considerațiilor noastre, căci, fiind rezultatul unei deducții, el aparține metodei. Metoda însăși se extinde din cauza acestui moment, pentru a deveni un *sistem*” (*ibid.*, p. 566).

¹² „Pentru știința marxistă a ideologiilor se pun două probleme fundamentale : 1. problema particularităților și formelor materialului ideologic organizat ca material semnificant : 2. problema particularităților și

O asemenea concepție despre semiotică nu implică defel un relativism sau un scepticism agnostic. Dimpotrivă, ea întâlnește practica științifică a lui Marx, în măsura în care recuză un sistem absolut (inclusiv sistemul științific), dar păstrează demersul științific, adică procesul de elaborare a modelelor dublat de teoria care susține aceste modele. Constituindu-se în mișcarea de du-te-vino constantă între cele două, dar și retrasă față de ele — deci din punctul de vedere al unei luări de poziție teoretică în practica socială în curs — o asemenea gândire pune în evidență „tăietura epistemologică” introdusă de Marx.

Acest statut al semioticii presupune: 1 — raportul particular al semioticii cu celelalte științe și în special cu lingvistica, matematica și logica de la care împrumută modelele; 2 — introducerea unei terminologii noi și subversiunea terminologiei existente.

Semiotica despre care vorbim se servește de modelele lingvistice, matematice și logice, alăturându-le practicilor semnificante pe care le abordează. Această alăturare este un fapt teoretic și științific, deci profund ideologic, care demistifică exactitatea și „puritatea” discursului științific. Ea răstoarnă premisele exacte de la care a plecat demersul științific, astfel că în semiotică, lingvistica, logica și matematica sînt niște „premise minate” care nu au nimic (sau foarte puțin) de-a face cu statutul lor în afara semioticii. Departe de a fi doar stocul de împrumuturi de modele pentru semiotică, aceste științe anexe sînt și *obiectul recuzat* al semioticii, obiectul pe care îl recuză pentru a se constitui explicit ca o critică. Termeni matematici ca „teorema existenței” sau „axioma alegerii”; fizici ca „izotopie”; lingvistici cum sînt „competență”, „performanță”, „generare”, „anaforă”; logici ca „disjuncție”, „structură orto-complementară” etc. pot dobîndi un sens decalat cînd sînt aplicați unui nou obiect

formelor sociale care realizează această semnificație.” (P. N. Medvedev, *Formalni metod v literaturovedeni, Kriticeskoie vvedenie v sotsiologiceskuiu poetiku*. (*La méthode formelle dans la théorie littéraire. Introduction critique à une sociologie de la poétique*, Leningrad, 1928). Vom mai reveni asupra importanței acestei distincții.

ideologic, de exemplu obiectului pe care și-l elaborează o semiotică contemporană, și care este diferit de câmpul conceptual în care au fost concepuți termenii respectivi.

Speculînd „noutatea non-noutății“, diferența de sens a aceluiași termen în diferite contexte teoretice, semiotica dezvăluie modul în care știința se naște într-o ideologie. „Noul obiect poate să păstreze încă unele legături cu vechiul obiect ideologic, se pot regăsi în el *elemente* care aparțineau și vechiului obiect : dar sensul acestor elemente se schimbă odată cu noua structură care le conferă tocmai sensul lor. Aceste asemănări aparente care privesc doar elemente izolate pot să inducă în eroare o privire superficială ce ignoră funcția structurii în constituirea sensului elementelor unui obiect...“¹³ Marx a practicat această subversiune a termenilor științelor precedente : „plus-valoarea“ era pentru terminologia mercantilă „rezultatul unei majorări a valorii produsului“. Marx a dat un nou sens aceluiași cuvînt : el a relevat astfel „noutatea non-noutății unei realități care figurează în două decizii diferite, adică în modalitatea acestei «realități» înscrise în două discursuri teoretice.“¹⁴

Dacă o abordare semiotică provoacă această răsturnare a sensului termenilor, de ce să folosim o terminologie care are deja o utilizare strictă ?

Se știe că orice reînnoire a gândirii științifice s-a făcut prin și datorită unei reînnoiri a terminologiei : nu există invenție propriu-zisă decît odată cu apariția unui termen nou (fie că este vorba despre oxigen sau despre calculul infinitezimal). „Orice aspect nou al unei științe implică o revoluție în termenii tehnici (Fachonsdrücken) ai acestei științe. ...Economia politică s-a mulțumit în general să reia ca atare termenii vieții comerciale și industriale și să opereze cu ei, fără a bănuși că se închide astfel în cercul strîmt al ideilor exprimate de acești termeni...“¹⁵ Considerînd astăzi ca trecătoare sistemul capitalist și discursul care îl însoțește,

¹³ L. Althusser, *Lire le Capital*, II, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵ Engels, prefață la ediția engleză a *Capitalului*, 1866 (citat de L. Althusser, *op. cit.*, p. 112).

semiotica — atunci cînd concepe practicile semnificante în proiectul său critic — se servește de termeni diferiți de cei folosiți de discursurile anterioare ale „științelor umane“. Renunțînd astfel la terminologia scientistă și subiectivistă, semiotica se adresează vocabularului științelor exacte. Dar, așa cum am arătat mai sus, acești termeni au o *altă* accepție în noul cîmp ideologic pe care cercetarea semiotică *poate* să și-l construiască — alteritate asupra căreia vom reveni în cele ce urmează. Această utilizare a termenilor științelor exacte nu înlătură posibilitatea introducerii unei terminologii în întregime noi, în punctele capitale ale cercetării semiotice.

II. SEMIOTICA ȘI PRODUCȚIE

Pînă aici am definit obiectul semioticii ca un *nivel* semiotic: ca o *secțiune* în practicile semnificante unde semnificatul este modelat ca semnificant. Această definiție este suficientă pentru a desemna noutatea demersului semiotic față de „științele umane“ precedente, și față de știință în general: o noutate datorită căreia semiotica înțilnește demersul prin care Marx prezintă o economie sau o societate (un semnificat) ca o permutare de elemente (semnificanți). Dacă, după 60 de ani de la apariția termenului, se poate vorbi astăzi de o semiotică „clasică“, putem spune că demersului său îi este suficientă definiția dată mai sus. Ni se pare totuși că ne vom situa în *deschiderea favorizată* de gîndirea secolului nostru (Marx, Freud, reflecția husserliană) dacă vom defini obiectul semioticii într-un mod mai subtil, după cum urmează.

Marea noutate a economiei marxiste a fost, așa cum s-a subliniat în repetate rînduri, considerarea socialului ca un *mod de producție* specific. Munca încetează de a fi o *subiectivitate* sau o *esență* a omului: Marx substituie conceptului unei „puteri de creație supranaturale“ (*Critica de la Gotha*) pe cel al „producției“ văzută sub dublul său aspect: proces de muncă și raporturi sociale de producție ale căror elemente țin de o combinatorie cu o logică specifică. S-ar putea spune

că variațiile acestei combinatorii sînt diferitele tipuri de *sisteme* semiotice. Astfel, gîndirea marxistă *pune*, prima, problematica muncii productive ca o caracteristică majoră în definirea unui sistem semiotic. Și aceasta, de exemplu, atunci cînd Marx distruge conceptul de „valoare” și nu vorbește de valoare decît „pentru că ea este o cristalizare a muncii sociale”.¹⁶ Marx merge chiar pînă la introducerea unor concepte („plus-valoarea”) care nu-și datorează existența decît muncii *non-măsurabile*, dar sînt măsurabile doar prin efectul lor (circulația mărfurilor, schimbul).

Dar, dacă la Marx *producția* este considerată ca problematică și combinatorie care determină socialul (sau valoarea), ea nu este studiată decît din punctul de vedere al socialului (al valorii), deci al distribuției și circulației mărfurilor, și nu din interiorul producției înseși. Studiul pe care îl întreprinde Marx este un studiu al societății capitaliste, al legilor schimbului și capitalului. În acest spațiu și în folosul unui asemenea studiu, munca se „reifică” într-un obiect care ocupă un loc precis (pentru Marx, determinant) în procesul schimbului, dar care e la fel de bine studiat din perspectiva acestui schimb. Astfel, Marx ajunge să studieze munca drept *valoare*, să adopte distincția valoare de întrebuințare/valoare de schimb și — urmărind legile societății capitaliste — nu o studiază decît pe aceasta din urmă. Analiza marxistă se axează pe *valoarea de schimb*, adică pe *produsul* muncii pus în circulație: în sistemul capitalist, munca se manifestă ca valoare (quantum de muncă) și luînd-o ca atare, Marx îi studiază combinatoria (forță de muncă, muncitori, stăpîni, obiect de producție, unelte de producție).

De aceea, abordînd munca propriu-zisă și căutînd distincțiile în interiorul conceptului de „muncă”, Marx o face din punctul de vedere al circulației: circulația unei utilități (și atunci munca este *concretă*: „cheltuire a forței umane sub o formă productivă sau alta, determinată de un fapt particular, și sub această formă de muncă *concretă și utilă* ea

¹⁶ Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Ed. A. Costes, 1954, p. 38.

produce valori de întrebuințare sau utilități")¹⁷, sau circulația unei valori (și atunci munca este abstractă: „cheltuire în sens fiziologic a forței umane”). Să subliniem în paranteză că Marx insistă asupra relativității și istoricității valorii și mai ales a valorii de schimb. De aceea, când încearcă să abordeze valoarea de întrebuințare, pentru a se sustrage un moment procesului abstract al circulației (simbolice) a valorilor de schimb într-o economie burgheză, Marx se mulțumește să indice — și termenii sînt foarte semnificativi — că este vorba de un *corp* și de o *cheltuire*. „Valorile de întrebuințare, adică *corpurile* mărfurilor, sînt combinații a două elemente, materie și muncă... Deci munca nu este unica sursă a valorilor de întrebuințare pe care le produce, a bogăției materiale. Ea este *tatăl*, iar pămîntul este *mama*”.¹⁸ „La urma urmelor, orice activitate productivă, făcînd abstracție de caracterul său util, este o *cheltuire* de forță umană.”¹⁹ [subl. J. K.].

Marx pune răsplat problemă: din punctul de vedere al distribuției și al consumului social, sau să spunem, din cel al *comunicării*, munca este întotdeauna o valoare, de întrebuințare sau de schimb. Cu alte cuvinte: dacă în comunicare valorile sînt întotdeauna și în mod sigur cristalizări ale muncii, munca nu *reprezintă* nimic în afara valorii în care este cristalizată. Această muncă-valoare este măsurabilă prin valoarea pe care o reprezintă și nu altfel: valoarea se măsoară prin cantitatea de timp social necesar producției.

O astfel de concepție a muncii, extrasă din spațiul în care este produsă, adică din spațiul capitalist, poate să ajungă la valorizări ale producției și să-și atragă criticile pertinente ale filozofiei heideggeriene.

Dar — și Marx schițează clar această posibilitate — se poate concepe un alt spațiu în care munca ar putea fi percepută în afara valorii, adică dincoace de marfa produsă și pusă în circulație în lanțul comunicativ. Aici, pe această scenă unde munca nu *reprezintă* încă nici o valoare, și nu

¹⁷ *Le Capital*, în *Oeuvres*, bibl. de la Pléiade, p. 573.

¹⁸ *Ibid.*, p. 570.

¹⁹ *Ibid.*, p. 571.

spune încă nimic, deci nu are *sens*, pe această scenă ar fi vorba de raporturile unui *corp* și ale unei *cheltuieli*. Dar această productivitate anterioară valorii, această „muncă pre-sens” nu face obiectul nici al intenției, nici al mijloacelor de abordare ale lui Marx. El realizează doar o descriere *critică* a economiei politice : o critică a sistemului de schimb al semnelor (al valorilor) care ascund o muncă-valoare. Citit ca o critică, textul lui Marx asupra circulației banilor este una din culmile discursului (comunicativ) când acesta din urmă nu poate vorbi decât despre comunicarea *măsurabilă* bazată pe producție, ea fiind doar indicată. În acest sens, reflecția critică a lui Marx asupra sistemului de schimb ne trimite la critica contemporană a semnului și a circulației sensului : discursul critic asupra semnului nu întârzie dealtfel să se recunoască în discursul critic asupra banilor. Astfel, când J. Derrida își întemeiază teoria scrierii [*écriture*]* împotriva teoriei circulației semnelor, el scrie referindu-se la Rousseau : „Această mișcare de abstracție analitică în circulația semnelor arbitrară este paralelă celei în cadrul căreia se constituie moneda. Banii înlocuiesc lucrurile prin semnele lor. Și nu numai în interiorul unei societăți, dar și de la o cultură la alta sau de la o organizare economică la alta. De aceea, alfabetul este comercial. El trebuie înțeles în *momentul monetar al raționalității economice*. *Descrierea critică a banilor este reflexul fidel al discursului asupra scrierii.*”²⁰ [subl. J. K.]

A fost necesară îndelungata dezvoltare a științei discursului, a legilor permutărilor și anulărilor sale, a fost necesară o îndelungată meditație asupra principiilor și limitelor Logosului ca model tip al sistemului de comunicare a sensului (a valorii) pentru a putea azi propune *conceptul* acestei „munci” care „nu vrea să spună nimic”, al acestei producții mute, dar marcante și transformatoare, anterioară „spusei” circulare, comunicării, schimbului, sensului. Un concept care se formează odată cu lectura unor texte precum cele ale

* A se vedea *Nota explicativă*.

²⁰ J. Derrida, *De la Grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967, p. 424.

lui J. Derrida cînd scrie „trace“ *, „gramme“, „différance“ * sau „écriture“ * avant la lettre“, criticînd „semnul“ și „sensul“.

În acest efort, să notăm aportul magistral al lui Husserl și Heidegger, dar mai ales cel al lui Freud care, primul, s-a aplecat asupra travaliului constitutiv al semnificației anterior sensului produs și/sau discursului reprezentativ : asupra mecanismului visului. Intitulîndu-și unul din capitolele din *Interprétation des rêves* : „Le travail du rêve“ (*Interpretarea viselor* : „Elaborarea visului“), Freud relevă producerea însăși considerată ca un proces, nu de schimb (sau de întrebuintare) a unui sens (al unei valori), ci de joc permutativ care modelează însăși producția. Freud deschide astfel problematica muncii ca sistem semiotic particular, distinct de cel al schimbului : această muncă se face în interiorul cuvîntului comunicativ, dar diferă în mod esențial de el. La nivelul manifestării, ea este o hieroglifă, iar la nivelul latent, o gîndire a visului. „Elaborarea visului“ devine un concept teoretic care declanșează o nouă cercetare : cea care vizează producția pre-representativă, elaborarea lui „a gîndi“ înainte de gîndire. Pentru această nouă cercetare, o prăpastie radicală desparte elaborarea visului de munca gîndirii treze : „ele nu se pot compara“. „Elaborarea visului nu gîndește și nici nu calculează ; în general vorbind, ea nu judecă ; se mulțumește să transforme.“ ²¹

Întreaga problemă a semioticii actuale ni se pare a fi aici : continuarea formalizării sistemelor semiotice din punctul de vedere al comunicării (să riscăm o comparație brutală : așa cum Ricardo considera plus-valoarea din punctul de vedere al distribuției și consumului) sau deschiderea în interiorul problematicii comunicării (inevitabil orice problematică socială este o comunicare) a acestei alte scene care este producerea de sens anterioară sensului.

Dacă adoptăm a doua cale, ni se oferă două posibilități : sau izolăm un aspect măsurabil, deci reprezentabil, al sistemului semnificant studiat pe fundalul unui concept non-măsurabil (munca, producția sau „le gramme“, „la trace“,

* A se vedea *Nota explicativă*.

²¹ Freud, *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., 1968, p. 432.

„la différence“); sau încercăm să construim o nouă problematică științifică (în sensul desemnat mai sus al unei științe care este și o teorie) pe care acest nou concept nu va întârzia să o suscite. Altfel spus, în al doilea caz, ar fi vorba de elaborarea unei noi „științe“, după ce în prealabil s-a definit un nou obiect: *munca* — practică semiotică diferită de schimb.

Numeroase manifestări ale actualității sociale și științifice justifică, ba chiar necesită, o asemenea tentativă. Consacrarea muncii pe scena istorică își reclamă drepturile împotriva sistemului de schimb și cere „cunoașterii“ să-și răstoarne optica: nu „schimb fondat pe producție“, ci „producție reglată de schimb“.

Chiar și științele exacte se confruntă deja cu problemele non-reprezentabilului și ale non-măsurabilului; ele încearcă să le conceapă nu ca o „deviație“ raportată la lumea observabilă, ci ca o structură cu legi particulare. Nu mai sîntem pe timpul lui Laplace, cînd se credea în inteligența superioară capabilă să înglobeze „în aceeași formulă mișcările celor mai mari corpuri ale universului, precum și a celor mai neînsemnați atomi: pentru ea, nimic nu ar fi nesigur, iar viitorul, ca și trecutul, ar fi prezent în fața ochilor noștri“. ²² Mecanica cuantică înțelege că discursul nostru („inteligența“) trebuie să fie „fracturat“, trebuie să-și schimbe obiectul și structura, pentru a aborda o problematică care nu mai cadrează cu raționamentul clasic; se vorbește atunci despre un obiect *inobservabil* ²³ și se caută noi modele, logice și matematice, de formalizare. Moștenind această infiltrare a gândirii științifice în interiorul non-reprezentabilului, semiotica producerii se va servi fără îndoială de aceste modele elaborate de științele exacte (logica polivalentă, topologia). Dar, pentru că este o știință-teorie a discursului și deci a ei înseși, pentru că tinde să surprindă calea dinamică a producerii înaintea produsului însuși și, deci — rebelă față de reprezen-

²² Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*. Gauthier Villard, 1921, p. 3.

²³ H. Reichenbach, *Philosophical Foundations of Quantum Mechanics*, 1946.

tare, deși se servește de modele (reprezentative) — refuză să-și fixeze însăși formalizarea care o în-formează reorientînd-o neîncetat printr-o teorie neliniștită a non-reprezentabilului (non-măsurabilului), semiotica producerii va accentua *alteritatea* propriului obiect față de un obiect de schimb (reprezentabil și reprezentativ) pe care îl abordează științele exacte. În același timp, ea va accentua răsturnarea terminologiei științifice (exacte), orientînd-o spre această altă scenă a muncii înaintea valorii pe care azi abia o întrezărim.

Aici apare dificultatea semioticii: pentru ea și pentru cei care, fiindu-i exteriori, vor să o înțeleagă. Este practic imposibil de înțeles despre ce vorbește o astfel de semiotică cînd pune problema unei produceri care nu echivalează cu comunicarea, deși se face prin mijlocirea ei, dacă nu se acceptă această *tăietură* care separă net problematica schimbului de cea a muncii. Dintre multiplele consecințe pe care le implică o asemenea cercetare semiotică, semnalăm una: ea substituie concepției unei *istoricități lineare* necesitatea de a stabili o tipologie a practicilor semnificante după modelele particulare de producere a sensului care le întemeiază. Această abordare este deci diferită de istoricismul tradițional pe care îl și înlocuiește prin pluralitatea producerilor ireductibile una la alta și, cu atît mai puțin, la concepția schimbului. Trebuie să insistăm asupra faptului că nu urmărim să alcătuim o listă a *modurilor* de producție: Marx a sugerat-o, limitîndu-se la punctul de vedere al circulației produselor. Ne propunem să stabilim diferența între *tipurile* de producție semnificantă înaintea produsului (valorii): filozofiile orientale au încercat să le abordeze sub aspectul muncii pre-comunicative.²⁴ Aceste tipuri de producție vor constitui probabil ceea ce s-a numit o „istorie monumentală”, „în măsura în care ea «este întemeietoare», într-un mod literal, față de o istorie «cursivă», figurată, (teleologică)”...²⁵

²⁴ Pentru o încercare de tipologie a practicilor semnificante, cf. „Pour une sémiologie des paragrammes” în *Tel Quel*, 29, și „Distance et anti-représentation” în *Tel Quel*, 32.

²⁵ Ph. Sollers, „Programme” în *Logiques*, Éd. du Seuil, Coll. „Tel Quel”, 1968.

3. SEMIOTICA ȘI „LITERATURA“

În spațiul astfel definit al semioticii, practica numită literară ocupă, oare, un loc privilegiat ?

Pentru semiotică, literatura nu există. Nu există ca o vorbire oarecare și cu atât mai puțin ca obiect estetic. Este o *practică semiotică particulară* care are avantajul de a face sesizabilă, mai mult decît celelalte, problematica producerii de sens, problematică pe care și-o pune o nouă semiotică, și în consecință, nu prezintă interes decît în măsura în care ea („literatura“) este considerată în ireductibilitatea sa față de obiectul lingvisticii normative (vorbirii codificate și denotative). De aceea, am putea adopta termenul de *scriitură* [écriture] * cînd este vorba de un text considerat ca producere, pentru a-l diferenția de conceptele de „literatură“ și de „vorbire“. Întelegem astfel că este o ușurință, dacă nu rea-credință, să se scrie : „vorbire (sau scriere)“ [écriture] *, „limbă vorbită (sau limbă scrisă)“.

Considerat ca practică, textul literar „nu este asimilabil conceptului istoric determinat de «literatură»“. /El/ implică răsturnarea și remanierea completă a locului și efectelor acestui concept. ...Altfel spus, problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit și reprezentare, pentru a se gîndi în literalitatea și spațiul său. Practica trebuie definită la nivelul «textului», dat fiind că acest cuvînt trimite de acum înainte la o funcție pe care, totuși, scriitura «nu o exprimă», dar de care *dispune*. Economie dramatică al cărei «loc geometric» nu este reprezentabil (ci se joacă)²⁶.

Orice text „literar“ poate fi considerat ca productivitate. Iar istoria literară de la sfîrșitul secolului al XIX-lea oferă texte moderne care, în înseși structurile lor, se constituie ca producere ireductibilă la reprezentare (Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel). De aceea, o semiotică a producerii trebuie să abordeze aceste texte tocmai pentru a corela o practică scripturală orientată spre producerea sa cu o gîndire

²⁶ Ibid.

* A se vedea *Nota explicativă*.

științifică în căutarea producerii. Și pentru a trage din această confruntare toate consecințele, adică răsturnările reciproce pe care cele două practici și le imprimă reciproc.

Elaborate pe, și plecînd de la aceste texte moderne, modelele semiotice astfel produse se întorc spre *textul social* — spre practicile sociale din care „literatura” nu este decît o variantă nevalorizată — pentru a le concepe ca tot atîtea transformări-produceri în curs.

1968.

Tzvetan Todorov

POVESTIREA PRIMITIVĂ *

Se vorbește uneori de o povestire simplă, sănătoasă și naturală, de o povestire primitivă care nu ar cunoaște vicilele povestirilor moderne. Romancierii de azi abandonează vechea povestire, nu-i mai urmează regulile, din motive asupra cărora nu s-a căzut încă de acord : să fie oare vorba de o perversitate înnăscută a acestor romancieri, sau de dorința vană de a fi originali, de supunerea lor oarbă la capriciile unei mode ?

Ne întrebăm care povestiri reale au determinat o asemenea situație. În orice caz, este foarte instructiv să recitim din această perspectivă *Odiseea*, această primă povestire care ar trebui apriori să corespundă cel mai bine imaginii povestirii primitive. Vom găsi foarte rar în operele mai recente atâtea „perversități” acumulate, atâtea procedee care fac din această operă orice altceva decât o povestire simplă.

Imagina povestirii primitive nu este o imagine fictivă, construită doar de dragul unei discuții. Ea este implicită atât unor judecăți asupra literaturii actuale cât și unor remarci erudite asupra operelor trecutului. Bazându-se pe o estetică proprie povestirii primitive, comentatorii povestirilor vechi declară ca străină corpului operei una sau alta din părțile sale ; și ceea ce e mai grav, ei cred că nu se raportează la nici o estetică particulară. În legătură tocmai cu *Odiseea*, în cazul căreia nu avem vreo certitudine istorică, această estetică determină deciziile erudiților asupra „insertiilor” și „interpolărilor”.

Ar fi plictisitor să enumerăm toate legile acestei estetici. Să le amintim totuși pe cele principale :

Legea verosimilului : toate cuvintele, toate acțiunile unui personaj trebuie să se acorde într-o verosimilitate psihologică — ca și cum dintotdeauna s-ar fi considerat verosimilă aceeași îmbinare de calități. Astfel, ni se spune : „Întreg acest

* Text tradus din vol. *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, coll. „Poétique”, 1971.

pasaj era privit ca un adaos, încă din antichitate, pentru că aceste cuvinte păreau să nu corespundă portretului Nausicăi pe care îl face în altă parte poetul“.

Legea unității stilurilor : josnicul și sublimul nu pot să se amestece. Ni se spune astfel că este normal să considerăm ca interpolat cutare pasaj „necuviincios“. *Legea priorității seriosului* : orice versiune comică a unei povestiri îi urmează în timp versiunii sale serioase ; de asemenea, apare o prioritate temporală a ceea ce este bun asupra a ceea ce este mai puțin bun : este mai veche versiunea pe care o vom judeca astăzi ca mai bună. „Această intrare a lui Telemah la Menelaos este imitată după intrarea lui Ulise la Alcinoi, ceea ce pare să indice că această *Călătorie a lui Telemah* a fost ulterioară „*Povestirilor la Alcinoi*“.

Legea non-contradicției (piatră unghiulară a oricărei critici de erudiție) : dacă o incompatibilitate referențială apare ca urmare a juxtapunerii a două pasaje, unul din cele două, cel puțin, este neautentic. Doica se numește Evriclea în prima parte a *Odiseei*, Evrimona în ultima ; deci cele două părți au autori diferiți. Urmînd aceeași logică, cele două părți din *Adolescentul* nu pot fi scrise, ambele, de Dostoevski. — Ulise este considerat a fi mai tînăr decît Nestor, or, el îl întîlnește pe Iphitos care a murit în vremea copilăriei lui Nestor : cum s-ar putea oare ca acest pasaj să nu fie interpolat ? În același fel ar trebui excluse ca inautentice un mare număr de pagini din *la Recherche*, în care tînărul Marcel pare să aibă mai multe vîrste în același moment al acțiunii. Sau : „În aceste versuri se recunoaște neîndemînateca sutură a unei lungi interpolări ; căci, cum ar putea vorbi Ulise despre somn, cînd era deja stabilit că va pleca în aceeași zi. Diferitele acte din *Macbeth* ar avea și ele autori diferiți, din moment ce în primul se spune că Lady Macbeth avea copii, iar în ultimul, că nu a avut niciodată.

Pasajele care nu se supun principiului non-contradicției sînt inautentice ; dar acest principiu nu este și el inautentic ?

Legea non-repetiției (oricît de greu ar fi să credem că se poate imagina o asemenea lege estetică) : într-un text autentic nu există repetiții. „Pasajul care începe aici repetă pentru a treia oară scena în care Antinou și Evrimah au aruncat cu

scaunele asupra lui Ulise... Deci acest pasaj poate, pe bună dreptate, părea suspect." Urmînd acest principiu, am putea elimina mai mult de o jumătate din *Odiseea* ca „suspectă” sau ca „repetiție șocantă”. Or, este foarte greu de imaginat o descriere a epopeii care să nu evidențieze repetițiile, într-atît de important pare a fi rolul lor.

Legea anti-digresivă: orice digresiune a acțiunii principale este adăugată ulterior, de un autor diferit. „De la versul 222 la versul 286, se inserează o lungă povestire despre sosirea neașteptată a unui anume Teoclimen, a cărui genealogie ne va fi indicată în detaliu. Această digresiune, precum și celelalte pasaje care, mai departe, se vor referi la Teoclimen, este puțin utilă înaintării acțiunii principale.” Sau, și mai evident: „Acest lung pasaj, de la versul 394 la 466, pe care Victor Bérard (*Introduction à l'Odyssée*, I, p. 457) (*Introducere în Odiseea*) îl consideră o interpolare, îi apare imediat cititorului de azi ca o digresiune nu numai inutilă, dar și neavenită, care întrerupe povestirea într-un moment critic. Ea poate fi fără dificultate excizată¹ din context.” Să ne gîndim ce ar mai rămîne dintr-un *Tristram Shandy* dacă i-am „extirpa” toate digresiunile care „întrerup atît de supărător povestirea”!

Inocența criticii de erudiție este, bineînțeles, falsă; conștient sau nu, aceasta aplică oricărei povestiri criterii elaborate pe baza cîtorva povestiri particulare (nu aș putea spune care). Dar poate fi trasă și o concluzie mai generală: aceea că nu există „povestire primitivă”. Nici o povestire nu e naturală, o alegere și o construcție îi vor hotărî întotdeauna apariția; este vorba de un discurs și nu de o serie de evenimente. Nu există opoziția povestire „proprie”, povestiri „figurate” (cum dealtfel nu există sens propriu); toate povestirile sînt figurate. Nu există decît mitul povestirii proprii; și, într-adevăr, el trimite la o povestire dublu figurată: figura obligatorie este secundată de o alta, pe care Du Marsais o numea „corectivul”: o figură care e acolo pentru a disimula prezența celorlalte figuri.

¹ „A exciza, a elimina cu un instrument ascuțit: a exciza o tumoare”. (Petit Larousse).

INAINTEA CINTULUI

Să examinăm acum câteva din proprietățile povestirii în *Odissea*. Și, mai întâi, să încercăm o caracterizare a tipurilor de discursuri de care se servește povestirea și pe care le vom regăsi în societatea descrisă în poem.

Există două mari tipuri de vorbire cu proprietăți atât de diferite, încât ne putem întreba dacă aparțin aceluiași fenomen : vorbirea-acțiune și vorbirea-povestire.

Vorbirea-acțiune : într-adevăr, e vorba întotdeauna în acest caz de a îndeplini un act care nu este pur și simplu enunțarea acestor cuvinte. Acest act este în general însoțit, pentru cel care vorbește, de un *risc*. Nu trebuie să-ți fie frică să vorbești („Evrimah, feciorul lui Polibos, / Grăi-mpotrivă...”)¹. Pietatea corespunde tăcerii, cuvântul se leagă de ideea de revoltă („omul ar trebui să se ferească mereu de a fi nelegiuit, dar să se bucure în tăcere de darurile pe care i le trimit zeii”).

Aiant, care își asumă riscurile vorbirii, pierde, pedepsit de zei : „Nămorni cele stînci, și de talazuri / Îl Mîntui. Și-ar fi scăpat de moarte / Cu toată ura ce-i purta Minerva, / De nu rostea cuvinte neînfrîmate / În marea lui orbire. Se fălise / Că peste voia zeilor va trece / Nevătămat și sigur largul mării. / Neptun atunci, cum i-auzi trufia, / Îndată cu mîini tari luînd tridentul, / Din răspuțeri izbi în stîncă Girei / Și-o despică în două, iar o parte / Rămase tot pe loc ; bucata ruptă ; / Pe care-ntîi în marea lui orbire / Se împlîntase Aiant-de-a fost pe urmă / Purtat pe valul mării nesfîrșite, / Adînc se cufundă. Și astfel dînsul / Pieri-necat în unda cea sărată.”

Toată răzbunarea lui Ulise, în care alternează viclenii și cutezanțe, se traduce printr-o serie de tăceri și cuvinte, unele impuse de rațiune și celelalte de sentiment. „Tu du-te de nevoie, / Dar nici unui bărbat să nu destăinui / Și nici

¹ Aici, precum și în continuare, citez din traducerea franceză a lui V. Bérard. Pentru traducerea românească, am folosit *Odissea* în traducerea lui G. Murnu, București, ESPLA, 1958.

unei femei a ta venire, / C-ai răătăcit pe drum, ci pe tăcute / Tu suferă mulțimea de pățanii / Și răutatea oamenilor rabdă.“ Pentru a nu risca nimic, Ulise trebuie să tacă, dar dacă dă curs chemărilor inimii sale, el vorbește: „Văcarul meu și tu, porcure scumpe, / Să tac ori să vă spun ceva? Nevoia / Mă biruie să fac destăinuire.“ Există, poate, cuvinte pioase care nu comportă nici un risc; dar în principiu, a vorbi este cutezanță, îndrăzneală. Astfel, cuvintelor lui Ulise, care nu sînt lipsite de respect pentru interlocutor, li se răspunde: „Nemernice, ți-oi arăta îndată, / Să-ți iei tu nas în fața-atîtor oameni / Și-obraznic să vorbești fără să-ți pese“ etc. Chiar faptul că cineva îndrăznește să vorbească justifică constatarea „fără să-ți pese“.

Trecerea lui Telemah de la adolescență la virilitate este marcată aproape numai prin faptul că începe să vorbească: „Mușcînd de ciudă buzele cu dinții / Se minunau cum Telemah rostise / Cuvintele-ndrăznețe.“ A vorbi înseamnă a-ți asuma o responsabilitate, și de aceea, a te expune unui pericol. Șeful tribului are dreptul la cuvînt, ceilalți riscă, vorbind, pe socoteala lor.

Dacă vorbirea-acțiune este considerată, înainte de toate, un risc, vorbirea-povestire este o *artă* — din partea locutorului, precum și o plăcere pentru cei doi care comunică. Discursurile sînt aici însoțite de bucurii și delicii, nu de pericole mortale. „Lăsați-vă purtați în astă sală / Spre desfătări de vorbe iscusite / Și veselul prilej de jocuri multe.“ „O, iată nopțile fără sfîrșit ce lasă / Răgaz la somn și la povești plăcute.“

Așa cum conducătorul unui popor era încarnarea primului tip de vorbire, aici, un alt membru al societății devine exponentul său de necontestat: aedul. Admirația generală se îndreaptă spre aed, căci el știe să vorbească bine, el merită cele mai mari onoruri: „Dumnezeescul cîntăreț să vie / Poftit de voi, căci muza-i dăte darul / Să cînte așa frumos ca nimeni altul“; este o fericire să-l ascuți. Niciodată un auditor nu comentează conținutul cîntului, ci numai arta aedului și vocea sa. În schimb, este de neînchipuit ca Telemah, vorbind în agora, să fie primit cu remarci asupra calității discursului său; acest discurs este transparent;

nu reacționăm decît la referința sa : „— Mai las-o moale, Telemah, băiete, / Și nu mai face gură, nu fi aprig, / Nu-ți pune-n gînd nici vorbă rea, nici lucru“ etc.

Să notăm aici că această opoziție între vorbirea despre care se spune că este adevărată și cea care este calificată drept frumoasă a dispărut în societatea noastră ; în principiu, poetului i se cere să spună adevărul, discutîndu-se semnificația cuvintelor sale și nu frumusețea lor.

Vorbirea-povestire își găsește sublimarea în cîntecul Sirenelor, care depășește, în același timp, dihotomia fundamentală. Sirenele au cea mai frumoasă voce de pe pămînt, iar cîntecul lor este cel mai frumos — fără a fi foarte diferit de cel al aedului : „În liniște și zarva să-nceteze, / Că-i bine să-auzim pe cîntărețul / Dumnezesc cu viersu-i plin de farmec.“ Aedul nu poate fi deci părăsit atîta timp cît cîntă ; Sirenele sînt asemeni unui aed care nu se întrerupe. Cîntecul lor este deci un grad superior al poeziei, al artei poetului. Trebuie să reținem în acest sens, în special, descrierea pe care le-o face Ulise. Despre ce vorbește oare acest cîntec irezistibil care, fără greș, îi face să piară pe cei care-l ascultă ? Este un cîntec care vorbește despre sine. Sirenele nu spun decît un lucru : că ele cîntă. „Ulise, lăudate, vino-ncoace, / Tu, slava Nalt-a neamului arhaic / Oprește-ți vasul să ne auzi cîntarea, / Căci nu vîsli vr-un om pe-aici cu vasul / Vreodată fără să ne-audă glasul / Ca mierea de plăcut din gura noastră.“ Vorbirea cea mai frumoasă e cea care se vorbește pe sine.

În același timp, ne referim la o vorbire care egalează cel mai violent act posibil : a(-și) lua viața. Cel ce aude cîntecul Sirenelor nu va putea supraviețui : a cînta înseamnă a trăi, dacă a auzi înseamnă a muri. „Dar o versiune mai tîrzie a legendei, spun comentatorii Odiseei, susținea că, după trecerea lui Ulise, de ciudă, [Sirenele] s-au aruncat în mare din înaltul stîncilor.“ Dacă a auzi înseamnă a trăi, a cînta înseamnă a muri. Cel ce vorbește moare, iar cel ce ascultă scapă morții. Sirenele iau viața celui ce le ascultă, pentru că altfel își pierde ele viața.

Cîntecul Sirenelor este în același timp acea poezie care trebuie să dispară pentru ca să fie viață, și acea realitate

care trebuie să moară pentru a se naște apoi literatura. Cîntecul Sirenelor trebuie să se oprească pentru ca un cîntec despre Sirene să poată apărea. Dacă Ulise nu ar fi scăpat, dacă ar fi pierit lîngă stîncă lor, nu le-am fi cunoscut niciodată cîntecul. Toți cei care îl auziseră au și pierit și nu-l mai puteau transmite. Ulise, luîndu-le Sirenelor viața, le-a dat, prin Homer, nemurirea.

VORBIREA PREFĂCUTĂ

Dacă încercăm să descoperim ce proprietăți interne deosebesc cele două tipuri de vorbire, întrezărim două opoziții independente. Mai întîi, în cazul vorbirii-acțiune, reacționăm la aspectul referențial al enunțului (cum am văzut în cazul lui Telemah); dacă e vorba de o povestire, singurul aspect reținut de interlocutori pare a fi aspectul literal. Vorbirea-acțiune este percepută ca o informație, vorbirea-povestire ca un discurs. În al doilea rînd, și acest lucru pare contradictoriu, vorbirea-povestire ține de modul constatativ al discursului, în timp ce vorbirea-acțiune este întotdeauna un performativ. În cazul vorbirii-acțiune, procesul de enunțare cîștigă o importanță primordială și devine factorul esențial al enunțului; vorbirea-povestire se ocupă de altceva și evocă prezența altui proces decît cel al enunțării sale. Contrar obișnuinței noastre, transparența merge mîna în mîna cu performativul, opacitatea cu constatativul.

Cîntecul Sirenelor nu este singurul care tulbură această configurație, și așa destul de complexă. I se adaugă și un alt registru verbal, foarte răspîndit în *Odissea*, care poate fi numit „vorbirea prefăcută.” E vorba de minciunile proferate de personaje.

Minciuna face parte dintr-un caz mai general, acela al oricărei vorbiri neadecvate. Putem desemna astfel discursul în care se operează un decalaj vizibil între referință și referent, între designatum și denotatum. Găsim aici, alături de minciună, erorile, fantasma, miraculosul. De îndată ce luăm

cunoștință de existența acestui tip de discurs, ne dăm seama cât este de fragilă concepția conform căreia semnificația unui discurs este constituită de referentul său.

Dificultățile încep dacă încercăm să ne dăm seama cărui tip de vorbire îi aparține vorbirea prefăcută în *Odissea*. Pe de-o parte, ea nu poate aparține decît constatativului : numai vorbirea constatativă poate fi adevărată sau falsă, performativul scapă acestei categorii. Pe de altă parte, a vorbi pentru a minți nu este același lucru cu a vorbi pentru a constata, ci pentru a acționa : orice minciună este în mod necesar performativă. Vorbirea prefăcută este în același timp povestire și acțiune.

Constatativul și performativul se întrepătrund fără înțetare. Dar această întrepătrundere nu anulează opoziția însăși. În cadrul vorbirii-povestire, distingem acum doi poli, deși există o legătură posibilă între ei : există, pe de-o parte, însuși cîntul aedului — și nu se va vorbi niciodată de adevăr sau minciună în legătură cu el — auditorii vor reține doar aspectul literal al enunțului. Pe de altă parte, citim multiplele povestioare pe care personajele și le spun de-a lungul acțiunii, fără ca ele să devină totuși aezi. Această categorie de discurs marchează o treaptă în apropierea sa de vorbirea-acțiune : vorbirea rămîne în acest caz constatativă dar cîștigă și o altă dimensiune, cea a actului ; orice povestire este proferată pentru a servi unui scop precis, care nu e doar delectarea auditorilor. Constatativul este aici inserat în performativ. De unde rezultă profunda înrudire dintre povestire și vorbirea prefăcută. Atîta timp cît se frizează minciuna, ne aflăm în spațiul povestirii. A spune adevăruri înseamnă aproape a minți.

Vom regăsi această vorbire de-a lungul întregii *Odissei*. (Dar numai pe un plan : personajele se mint unele pe altele, naratorul nu ne minte niciodată. Surprizele personajelor nu sînt surprize pentru noi. Dialogul naratorului cu cititorul nu este izomorf dialogului dintre personaje.) Apariția vorbirii prefăcute este semnalată printr-un indiciu aparte : invocarea obligatorie a adevărului.

Telemah întreabă : „Dar spune-mi *drept*, răspunde-mi la întrebare : / De unde, cine ești ? Și cum se cheamă / Orașul

și părinții tăi?“ Minerva, zeița cu ochi verzui, răspunde : „*Adevărat* îți voi grăi. Sînt Mentos / Și înțeleptul Anhiol mi-e tată. / Sînt domnul tafienilor, poporul / Călătoreț pe ape“ etc. [subl. T. T.]

Telemah însuși îl minte pe porcar și pe mama sa, pentru a ascunde sosirea lui Ulise în Itaca, și își însoțește cuvintele de formule ca : „Ți-oi spune *drept*, așa cum e“ ; „eu vorbi-voi *adevărul* / *Adevărat*.“

Ulise spune : „Ascultați, Eumen / Și voi ceilalți tovarăși ! Vreau ca mîine / S-o iau la drum, să mîniec spre cetate / Să duc veste / Preaînțeleptei Penelopa.“ Urmează puțin mai departe povestea mincinoasă pe care Ulise i-o spune Penelopei. De asemenea, Ulise întîlnindu-și tatăl, pe Laerte : „*Curat și drept* ți-oi da răspuns la toate.“ Și urmează noi minciuni. [subl. T. T.]

Invocarea adevărului este un semn al minciunii. Această lege pare atît de puternică încît Eumen, porcarul, deduce că adevărul este, pentru el, purtătorul unui indiciu al minciunii. Ulise îi povestește viața ; această povestire este în întregime inventată (și precedată, bineînțeles, de formula : „*Curat și drept* ți-oi da răspuns la toate“), în afara unui detaliu : acela că Ulise trăiește încă. Eumen crede tot, dar adaugă : „Dar vorba / Ce-mi spui despre Ulise-mi pare goală / Și nu te cred. De ce să minți degeaba, / Tu, om bătrîn ? Știu bine eu că zeii / Nu suferă cu nici un chip să vie / Stăpînul meu.“ Singura parte a povestirii pe care el o crede falsă este, de fapt, singura adevărată.

POVESTIRILE LUI ULISE

Observăm că minciunile, cel mai adesea, apar în povestirile lui Ulise. Aceste povestiri sînt numeroase și ocupă o mare parte din *Odissea*. *Odissea* nu este deci o simplă povestire, ci o povestire făcută din povestiri, ea este alcătuită din relatarea povestirilor pe care și le spun personajele. Încă o dată, nu există nimic dintr-o povestire primitivă și naturală ; aceasta ar trebui, se pare, să-și disimuleze natura

de povestire ; în timp ce *Odiseea* o expune ostentativ, fără încetare. Nici măcar povestirea naratorului nu scapă acestei reguli, căci în *Odiseea* apare un aed orb care cîntă chiar isprăvile lui Ulise. Ne găsim în fața unui discurs care nu caută să-și disimuleze procesul de enunțare, ci să-l explice-teze. În același timp însă, această explicitare își dezvăluie imediat limitele. A discuta procesul enunțării în interiorul enunțului înseamnă a produce un enunț al cărui proces de enunțare urmează întotdeauna să fie descris. Povestirea care tratează despre propria sa creare nu se poate întrerupe niciodată altfel decît arbitrar, căci rămîne întotdeauna de spus o povestire, rămîne întotdeauna de povestit cum a putut apărea povestirea care se citește sau se scrie în acel moment. Literatura este infinită, în sensul că ea își spune mereu propria creare. Efortul povestirii de a se spune printr-o auto-reflectare nu poate fi decît un eșec ; fiecare nouă declarație adaugă un nou strat celor care ascund procesul de enunțare. Această nesfîrșită învâlmășeală nu va înceta decît dacă discursul va dobîndi o perfectă opacitate : în acest moment, discursul se spune fără a mai fi nevoie să vorbească despre el însuși.

În povestirile sale, Ulise nu încearcă asemenea remușcări. Istorisirile sale formează, aparent, o serie de variații, căci el vorbește întotdeauna despre același lucru : își povestește viața. Dar conținutul povestirii se schimbă în funcție de interlocutor, care este întotdeauna altul : Alcinou (povestirea noastră de referință), Minerva, Eumen, Telemah, Antinou, Penelopa, Laerte. Multitudinea acestor povestiri face din Ulise nu numai o încarnare vie a vorbirii prefăcute ci ne permite să descoperim și cîteva constante. Orice povestire a lui Ulise este determinată de propriul sfîrșit, de punctul de sosire : ea servește drept justificare a situației prezente. Aceste povestiri se raportează întotdeauna la un lucru deja făcut și leagă un trecut de un prezent : ele trebuie să se termine printr-un „eu — aici — acum“. Dacă povestirile se deosebesc înseamnă că situațiile în care au fost spuse sînt diferite. Ulise apare bine îmbrăcat în fața Minervei și a lui Laerte : povestirea trebuie să explice bogăția sa. Invers, în celelalte cazuri, Ulise este acoperit de zdrențe, și povestea sa va trebui

să justifice această stare. Conținutul enunțului este în întregime dictat de procesul de enunțare: singularitatea acestui tip de discurs apare și mai pregnant dacă ne gândim la povestirile mai recente în care nu punctul de sosire, ci punctul de plecare este singurul element fix. Acolo, un pas înainte este un pas în necunoscut, direcția care trebuie urmată este pusă în discuție la fiecare nouă mișcare. Dincoace, punctul de sosire determină drumul ce urmează a fi parcurs. Povestirea lui Tristram Shandy nu leagă un prezent de un trecut, nici un trecut de un prezent, ci un prezent de un viitor.

Există doi Ulise în *Odissea*: unul care aleargă după aventuri și altul care le povestește. Este greu de spus care dintre cei doi este personajul principal. Chiar și Minerva are îndoieli în această privință: „Abrașule, snovosule-nsetat / De viclenii, nici chiar la tine-n țară / Tu nu te lași de-nșelăciuni, de snoave / Și scornituri așa de scumpe ție / De mic copil?” Dacă lui Ulise îi trebuie atât de mult timp pentru a se întoarce acasă, situația se explică prin faptul că nu aceasta este dorința sa profundă: dorința sa este cea a naratorului (cine povestește minciunile lui Ulise, Ulise sau Homer?). Or, naratorul dorește să povestească. Ulise nu vrea să se întoarcă în Itaca pentru ca povestea să poată continua. Tema *Odisseei* nu este întoarcerea lui Ulise în Itaca; această întoarcere este, dimpotrivă, moartea *Odisseei*, sfârșitul său. Tema *Odisseei* o constituie povestirile care formează *Odissea*, este *Odissea* însăși. De aceea, întorcându-se acasă, Ulise nu se gândește la această întoarcere și nu se bucură de ea; el nu se gândește decît „la-nșelăciuni, la snoave / și scornituri”: el gândește *Odissea*.

UN VIITOR PROFETIC

Povestirile mincinoase ale lui Ulise sînt o formă de repetiție: discursuri diferite disimulează o referință identică. O altă formă de repetiție o constituie utilizarea cu totul aparte a viitorului în *Odissea*, un viitor pe care îl putem numi profetic. Este vorba din nou despre o identitate a refe-

rinței ; dar alături de această asemănare cu minciunile, există și o opoziție simetrică : în acest caz, este vorba de enunțuri identice ale căror procese de enunțare diferă ; în cazul minciunilor, procesul de enunțare era identic, diferența situându-se între enunțuri.

Viitorul profetic al *Odiseei* se apropie mai mult de imaginea noastră obișnuită despre repetiție. Această modalitate narativă apare în diversele moduri de prezicere, fiind întotdeauna secundată de o descriere a acțiunii prezise și realizate. Astfel, cea mai mare parte a evenimentelor *Odiseei* sînt povestite de două sau mai multe ori (întoarcerea lui Ulise fiind prezisă nu numai o dată). Dar aceste două povestiri ale aceluiași eveniment nu sînt pe același plan ; ele se opun, în interiorul discursului care este *Odiseea*, așa cum se opune un discurs unei realități. Într-adevăr, se pare că viitorul intră cu toate celelalte timpuri verbale într-o opoziție, opoziție ai cărei termeni sînt absența și prezența unei realități, a referentului. Singur viitorul există numai în interiorul discursului ; prezentul și trecutul se referă la un act care nu este discursul însuși.

În cadrul viitorului profetic putem evidenția mai multe subdiviziuni. În primul rînd, din punct de vedere al stării sau atitudinii subiectului enunțării. Uneori, zeii sînt cei care vorbesc la viitor ; în acest caz, viitorul nu este o supoziție, ci o certitudine : tot ceea ce ei prezic, se va împlini. E cazul lui Circe, sau Calipso, sau Minerva care îi prezic lui Ulise ce i se va întîmpla. Alături de acest viitor divin, apare viitorul divinatoriu al oamenilor : oamenii încercînd să citească semnele pe care le trimit zeii. De pildă, trece un vultur : Elena se scoală și spune : „Luați aminte, voi ghici cum zeii / Mă-nvață și cum cred c-are să fie / ... Așa Ulise, după multe patimi / Și pribegii, acasă-i se va-ntoarce / Și crunt plăti-va.” Întîlnim în *Odiseea* o mulțime de alte interpretări umane ale semnelor divine. În sfîrșit, uneori oamenii își proiectează viitorul : astfel, la începutul cîntului 19, Ulise își proiectează pînă în cele mai mici amănunte scena care va urma imediat. Tot aici se înscriu și unele cuvinte imperative.

Profețiile zeilor, ale prezicătorilor, proiectele oamenilor : toate se realizează, toate se dovedesc a fi adevărate. Viitorul profetic nu poate fi fals. Există totuși un caz în care se produce această combinație imposibilă : Ulise întâlnind pe Telemah sau Penelopa în Itaca, prezice că Ulise se va întoarce în ținutul natal și îi va vedea pe ai săi. Viitorul nu poate fi fals decât dacă ceea ce prezice el este adevărat — deja adevărat.

O altă gamă de subdiviziuni ne este oferită de relațiile viitorului cu instanța discursului. Viitorul care se va împlini în paginile următoare nu este decât unul din aceste tipuri : să-l numim viitor prospectiv. Alături de el există viitorul retrospectiv ; este cazul în care ni se povestește un eveniment fără a se omite să ni se amintească că el era prevăzut dinainte. Astfel, Ciclopul, aflând că numele călăului său este Ulise : „Valei, valei ! / Mi se-mplinește o nouă prorocie / ...și el îmi spuse / Că toate acestea aveau să mi se-ntîmple / Și că Ulise avea să-mi ia vederea.“ La fel Alcinou văzîndu-și vasele naufragiind în fața propriului oraș : „Valei, valei / Mi se-mplinește o nouă prorocie“ etc. — Orice eveniment non discursiv nu este decât încarnarea unui discurs, realitatea nu este decât o împlinire.

Siguranța că evenimentele prezise se vor împlini afectează profund noțiunea de intrigă. *Odissea* nu oferă nici o surpriză ; totul este spus dinainte ; și tot ceea ce e spus se întîmplă. Acest lucru o pune din nou în opoziție radicală cu povestirile ulterioare în care intriga joacă un rol mult mai important, în care nu știm ce se va întîmpla. În *Odissea*, nu numai că știm acest lucru, dar el ne este și spus cu indiferență. Astfel, în legătură cu Antinou : „Așa grăi și aținti săgeata / Întîi spre Antinou.“ etc. Această frază care apare în discursul naratorului ar fi de neconceput într-un roman mai recent. Doar din superficialitate continuăm să numim azi intrigă firul continuu de evenimente în interiorul povestirii : ce are comun intriga de cauzalitate care ne este familiară cu această intrigă de predestinare, specifică *Odissei* ?

Philippe Sollers

DANTE ȘI STRĂBATEREA SCRITURII *

„L'acqua ch'io prendo già mai non
si corse.“

(*Par.* II, 7)

(„Ales-am căi ce n-au mai fost
umblate“) **

CARTEA

Puține opere sînt atît de solitare ca *Divina Comedie*: mai apropiată în istorie decît *Eneida* în care-și are izvoarele, ea ne apare totuși mai îndepărtată; comentată și reluată cu o erudiție maniacă, își păstrează în fața noastră secretul intact. Dar, fără îndoială, ea se disimulează în straturile cele mai adînci ale culturii noastre, asemeni unei pete oarbe, enigmă nedefinită a cărei proximitate ne poate face neatenți și vorbăreți.

Problema pe care ea o ridică este de o asemenea amploare încît transparența sa, încă incertă, ni se dezvăluie poate doar nouă. Umanismul a imobilizat-o și a redus-o foarte repede la o referință culturală pe care, după cîte se pare, numai un singur pictor a trezit-o din lîncezeală — Botticelli. Clasicismul, în ciuda strădaniilor lui Milton, nu a înțeles nimic din valoarea acestui mare poem care i se părea barbar. În secolul al XVIII-lea — cu excepția lui Vico, care, depășindu-și epoca, elaborează *Scienza Nuova*, al cărei titlu este deja un omagiu adus celui pe care el îl numește „Homerul toscan“ — un asemenea text nu este altceva decît o monstruozitate ilizibilă, inumană (ilizibil însemnînd întotdeauna inuman), un „salmigondis“, precizează *Enciclo-*

* Text tradus din volumul *Logiques*, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel“, Paris, 1968.

** Aici și în continuare cităm din *Divina Comedie*, în românește de Eta Boeriu, E.P.L.U., 1965.

pedia. În acest moment, s-ar putea spune fără nici un paradox că Dante este la fel de opac ca și Sade, al cărui proiect este probabil singurul pe măsura sa. La fel de orb, secolul al XIX-lea este deja mai ezitant datorită lui Schelling: mai ales în Franța, Dante este imediat recuperat de mitologia romantică, printr-o imagine decorativă și spectaculară în care *Dante* și *Infern* sînt doi termeni sinonimi incluși în categoria vizionarului și a terifiantului. Și totuși, în a doua jumătate a ultimului secol se va produce o ruptură care va transforma *Comedia* într-o prezență formală („homerică”), fondul pe care se va desfășura o deplasare și o răsturnare decisivă, strîns legate de apariția semnificantului ca atare, de limbajul considerat o problemă radicală.

Prezență care se manifestă într-un mod contradictoriu; Joyce și Pound accentuîndu-i ceea ce s-ar putea numi proiectul microcosmic și global lingvistic; Claudel, deși găsește aici ocazia de a-și formula opiniile despre poezie (care nu „alunecă în infinit pentru a găsi noul, ci în adîncul definitului pentru a găsi acolo ineputabilul”), vrea, ca de obicei, să-i liniștească pe catolicii care nu au ce face cu un autor atît de incomod (atît de universal). La drept vorbind, Dante face de toate: universitatea, academismul și modernismul pot să și-l revendice, fiecare, fără prea mari riscuri. Dar problema, bineînțeles, nu este aceasta (nici pentru Hölderlin, Lautréamont sau Mallarmé, știut fiind că de multă vreme gîndirea a abandonat aceste clasificări superficiale). Dacă există un „mister” Dante, dacă dezvăluirea arheologică a acestui text poate să ne învețe ceva care n-a încetat să ne determine invizibil istoria, atunci nici aparența și nici conținutul său nu trebuie să ne intereseze, ci raportul profund pe care Dante îl întreține cu scriitura [écriture]*. *Divina Comedie*, care nu este numită astfel, într-un mod revelator, decît după secolul al XVI-lea — Dante însuși îi spune simplu: „Poem sacru” — va fi, deci, pentru noi un text care este pe cale să se scrie și, mai mult, prima mare carte gîndită și elaborată integral ca o carte de către autorul său.

* A se vedea *Nota explicativă*.

Ne dăm seama din ce în ce mai bine de importanța istorică fundamentală a simbolismului scriiturii și al cărții.¹ Metaforă infinită care se substituie ei înseși de-a lungul timpului, ea reprezintă în fiecare literatură și, mai mult încă, în fiecare sistem de gândire, un fel de punct privilegiat, de oglindă, de limită referențială în care ni s-ar oferi nu numai spațiul, ci și cheia și sensul oricărei expresii. Dar acest simbolism constituțional, al cărui destin fără încetare schimbat, imitat, deformat sau reactivat, poate fi urmărit — acest numitor comun ascuns, dispersat și câteodată disimulat, cu atât mai bine cu cât apare și se expune în plină lumină — își găsește în Occident, prin Dante, manifestarea cea mai completă și desemnează totalitatea cu care el este confruntat ca autor. Ca „autor“, dar și ca actor și cititor, ceea ce conferă apariției sale o realitate crucială, exemplară, la intersecția a două planuri: unul orizontal (istoric), altul vertical (individual). Simbol al unei reluări a antichității și al vestirii timpurilor moderne, simbol al unei aventuri singulare, fără urmare și fără precedent, Dante se află astfel, deopotrivă, în echilibru, la mijlocul timpului, al liniei temporale pe care ne aflăm, precum și în centrul fiecărei experiențe particulare: „nel mezzo del cammin di nostra vita“. Sau, cel puțin, acest lucru îl vrea în mod conștient, transformându-și textul într-o lume totală care se autodesemnează, într-o comedie a limbajului și a drumului pe care-l poate străbate un subiect, încercând să-i epuizeze toate dimensiunile, în sensul unei dezvăluiri active.

Vom încerca deci să reflectăm asupra acestei duble mișcări: pe de o parte, constituirea și construirea unei cărți care se așază la intersecția tuturor cărților — ansamblul existent (memorie, gândire, vis, acte, lume, indivizi, natură, materie, istorie, cultură, mituri, texte, religie) fiind raportat la simbolică scriiturii — altfel spus: a unei cărți care să exprime, raportate la ea, toate cărțile (toate feno-

¹ Cf. E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, în special capitolul „Simbolismul cărții“; Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (în special: *Cuvîntul profetic* și cele referitoare la „Cartea“ lui Mallarmé).

menele) apropiate și periferice ; pe de altă parte, instituirea — instruirea — *subiectului* acestei cărți, adică a aceleia care îi va fi sumă și sens. Sau, altfel spus, geneza unei limbi concepute ca suprafață unică a tuturor limbilor în sfârșit eliberate și traduse, precum și poziția pe care trebuie s-o ocupe în această limbă un operator sau, mai exact, un ordinator care să-i posede în același timp codul și uzajul efectiv. Un asemenea volum care se vrea nu ideal, ci *scris* (adică utilizând simbolismul cărții ca mecanism al propriei existențe, o carte pentru care totul este carte, ea fiind însă singura capabilă să spună acest lucru, prin urmare o *carte* care este contrariul *unei* cărți), va fi în consecință în întregime calculat din punctul de vedere al cititorului. Trăsătură esențială care, dincolo de orice problemă de erudiție, face din Dante o persoană care ne vorbește astăzi de foarte aproape.

De fapt, nu spunem mare lucru sesizând apelul constant al *Comediei* către cititor (formula cea mai semnificativă fiind fără îndoială acel „O tu che leggi udirai nuovo ludo“ din *Infernul*). Întregul poem trebuie înțeles ca întoarcere spre acest spațiu vid care îl citește și căruia i se adresează pentru a-și deveni lui însuși clar. Un asemenea spațiu îi este deopotrivă exterior și interior ; el nu îi este nici revers și, dealtfel, nu trebuie să îl imaginăm ca un spațiu ci, mai degrabă, ca o resursă anterioară oricărei localizări posibile. Dante, așa cum vom vedea, nu a găsit alte cuvinte pentru a-l defini decât cele care implică o forță energetică dublă : *pasiune*, *acțiune*. Acest spațiu este lectura textului, dar și scriitura sa, în măsura în care, de la primul pînă la ultimul rînd, conform desfășurării temporale a unei povestiri care se încheie la finele oricărei povestiri și conform reînceperii fără sfârșit a unui poem sau a unei limbi unice, anonime, el nu a fost altceva decât nașterea continuă a scriptorului în interiorul acestei limbi adresate cuiva care se naște continuu, precum și nașterea sensului care îi manevra pretutindeni, mereu. Aceasta este experiența pe care ne-o impune cartea — „expansiunea totală a literei“, cum va spune Mallarmé.

Spre a lămuri acest joc, am putea eventual defini un mit provizoriu al limbajului, mișcare oscilînd între doi poli virtuali, niciodată atinși, cărora sîntem obligați să le impunem drept limite mereu deplasate, realitatea activă și confuzia : cel al unei ilizibilități, al unei opacități de netrecut ; și cel, simetric, al unei transparențe absolute. Nimic nu este vreodată ilizibil, nimic nu este vreodată complet lizibil. Între acești doi poli, reflexe ale unui același punct, s-ar desfășura întreg spațiul sensului și determinarea sa în fiecare. Problema mereu dezbătută a arbitrarului limbajului sau a adecvării sale la lucruri (Dante reia formula : *nomina sunt consequentia rerum*) ar fi atunci introdusă în dedublarea unui singur datum, fundament al disparității între Același și Altul, formă vidă și inițială a gîndirii. Ar fi tentant, chiar cu riscul de a ne rătăci, să imaginăm istoria universală și individuală activată în taină de această polaritate, ca și cum n-am putea evita parcurgerea unei figuri eliptice ale cărei focare ar fi aceste două mituri. Parcurs ciclic, căruia Vico a îndrăznit să îi rezume legea de formare și de revenire, distingînd trei tipuri de limbi (limba mută a zeilor, limba eroică, limba vulgară) și o repetiție care ar redeschide la început cele trei niveluri semnificante. Astfel, *Comedia* este descrierea redublată a acestei mișcări.

VITA NOVA, ARS NOVA

Vom avea nevoie acum de două texte care ne vor servi drept cheie : *De Vulgari Eloquentia* și *Vita Nuova*.^{2*} Este deja semnificativ faptul că primul text e scris în latină și că obiectul său este limba (italiana) în care apare deja al doi-

² Utilizăm pentru aceste texte traducerile lui André Pézard, de la care împrumutăm cîteva informații, precum și din cartea lui Yvonne Batard : *Dante, Minerva et Apollon*.

* Pentru versiunea românească folosim, aici și în continuare, Dante, *Despre arta cuvîntului în limba vulgară*, [în] *Opere minore*, traducere de Petru Creția și Dante, *Viața nouă*, [în] *Opere minore*, traducere de Oana Busuioceanu (proză) și Romulus Vulpescu (versuri).

lea text ce va fi, în mod vizibil, pragul *Comediei*. Importanța rupturii cu Evul Mediu pe care o produce Dante (zece secole proiectate într-o enunțare nouă și, în consecință, o lume nouă) se înscrie în acest paradox: singularitatea limbii și în același timp afirmarea universalității („noi, cărora ne e patrie lumea, precum peștilor marea“). Limba „vulgară“, scrie Dante în *Convivio*, „va fi lumina nouă, soarele nou care va răsări acolo unde va apune cel vechi și va aduce lumină celor ce stau în beznă și la întunecime din pricina vechiului soare care pentru ei nu luminează“* (dar știm că pentru Dante, *soarele* este o metaforă obișnuită a aritmeticii, a unității din care radiază celelalte numere și, de asemeni, pentru că el „tace“ în *Infern*, a lui Dumnezeu). Această limbă trebuie cercetată pe trei planuri: mai întâi ca limbă vie care se opune limbii moarte, ceea ce vom numi limba maternă, „cea cu care sînt deprinși pruncii de către cei din preajma lor, atunci cînd încep întîi și-ntîi să rostească deslușit cuvintele, [...] cea pe care o învățăm fără nici o regulă, luîndu-ne după doica noastră“, și apoi, prin aceasta, dubla dimensiune a limbii originare. Funcția acestui ultim mit este pivotul reflecției lui Dante: de fapt, grație cuvîntului, omul ocupă o poziție intermediară între animale și îngeri. Animalele se manifestă prin aceleași acte și aceleași pasiuni în interiorul aceleiași specii, dar speciile nu comunică între ele. Îngerii sînt obligați să comunice între ei direct, sau prin intermediul oglinzii strălucitoare a divinității (chiar și demonii, dată fiind condiția lor anterioară, pot comunica foarte ușor unii cu alții). Am putea deci spune că unii se află într-un semnificant integral, ceilalți, într-un semnificat pur. Funcția limbajului, în același timp „rațional și sensibil“, este deci recunoscută aici: „Căci dacă ar fi doar rațional, n-ar putea să treacă într-o altă minte, dacă ar fi doar sensibil, n-ar putea nici să primească de la minte, nici să așeze în minte. Și acest semn este tocmai nobilul lucru despre care vorbim: este sensibil în calitate de sunet, iar în măsura în care se dovedește în

* Dante, *Ospățul*, în *Opere minore*, Editura Univers, 1971, traducere de Oana Busuioceanu.

stare să însemne ceva după voie, este rațional." Care este natura originară a acestui semn? În suflarea lui Dumnezeu și ca răspuns la această suflare, Adam rosti primele cuvinte: Dumnezeu poate face aerul să vorbească, dar cuvântul aparține de la bun început primului om care vorbește lui Dumnezeu și vorbește pentru a preamări darul care i-a fost făcut (acesta este deci gradul zero al semnificației, un cuvânt pentru cuvânt): „și de aceea se cade să credem că de la Dumnezeu ne este dat să ne bucurăm de orice rînduită îndeplinire a cugetului nostru". Paradisul nu este altceva decît acest spațiu al primului cuvânt și „primul" nu indică, fără îndoială, numai o dimensiune a timpului.

Acestei limbi mitice i se opune diversitatea actuală a limbilor, adică imposibilitatea comunicării: „Deoarece legăturile între oameni se fac în foarte multe și felurite limbi, în așa măsură că mulți nu izbutesc să se înțeleagă cu multe vorbe mai bine decît fără vorbe, ni se cade să cercetăm în ce limbă va fi vorbit bărbatul acela, fără mamă născut, fără lapte hrănit, care n-a fost nici prunc, nici băiețandru." Dante insistă asupra faptului că o anume formă de limbaj a fost creată de Dumnezeu în același timp cu sufletul dinții, iar „formă" înseamnă pentru el vocabulele, dar și îmbinările lor, precum și modul de pronunțare a acestor îmbinări de cuvinte: de această formă adamică „s-ar fi folosit, de bună seamă și azi, orice limbă de ființe vorbitoare, dacă nu s-ar fi spulberat din vina nesăbuintei omenești"; ea a fost păstrată în ebraica „făurită de buzele întîiului vorbitor", după Babel și după încîlcirea limbilor. Babel este pentru Dante nu numai imaginea condiției noastre, dar și mitul central al Bibliei, pentru care ar reprezenta punctul cel mai obscur, și vom vedea că, într-adevăr, el scrie în această perspectivă mitică (Joyce va avea aceeași obsesie și va cere *visului* să evidențieze fuziunile semnificanților). Simbolul corporal al lui Babel este gigantul Nemrod care va ocupa un loc precis în *Infernul*. Dar care este deci limba vie (nu moartă, ca latina) pe care Dante o va putea vorbi (în care se va putea manifesta) și cum, în ciuda individualității sale schimbătoare, va putea ea accede la motorul imobil al oricărei limbi? Dintre cele trei limbi de care se va ocupa (*langue*

d'oc, d'oïl, de si) și care se definesc prin modul lor de a spune *oui* — ceea ce ne reamintește marea funcție asertivă a limbajului — va trebui să recunoască prin urmare elementul formal de bază, pentru că „această potrivire este străină de tulburarea care s-a abătut din cer pe cînd era clădit Babel“. Astfel, spune el, cuvîntul *amour* este comun celor trei limbi (alegerea acestui cuvînt ca semnificant exemplar este rezultatul faptului că, pentru Dante, el va fi cel mai încărcat de „sens“). Problema este deci următoarea: la orizont, mitul primar al limbajului stabil, inaccesibil, față de care orice limbă nu va putea fi decît asimptotică, în măsura în care, contrar acestui limbaj neconfectionat, limbile au fost în mod constant refăcute după confuzia inițială. Este remarcabil faptul că această confuzie e marcată la Dante de o *uitare* a limbii primare, și că această uitare se află la originea a ceea ce s-ar putea numi istorie care deplasează neîncetat uzanțele, obiceiurile și, mai ales, însuși cuvîntul. Dacă morții care au trăit prin locurile noastre ar învia, spune Dante, nu i-am putea înțelege. Mai mult, această schimbare imperceptibilă care poate fi asimilată dezvoltării corpului este pentru noi cauză permanentă a orbirii: credem de ne-schimbat ceea ce se schimbă mereu (noi înșine, corpul nostru, limba): „cu cît schimbarea unui lucru cere mai mult timp pentru a fi băgată în seamă, cu atîta mai statornic socotim lucrul acela“. Trecutul este astfel, în fiecare clipă, cel mai aproape (prezent în vorbirea noastră) și cel mai îndepărtat, iar limbajul este cel care depune, inconștient, mărturie pentru noi. O limbă deci, „se preface, la același neam, pas cu pas, în scurgerea timpului, și cu nici un chip nu poate rămîne aceeași“. Indivizii sînt prinși în dubla determinare a speciei și a cuvîntului în interiorul cărora se joacă comedia iluzorie a libertății lor. Totuși, prin *gramatică* — care „altceva nu este decît o anume neclintită statornicie a limbii peste schimbarea timpurilor și a locurilor“ (după cum ea scapă în principiu „bunului plac“ al fiecăruia) — putem ajunge, trecînd peste „tulburările“ limbilor, la alte limbi decît cele cu care ne naștem, în străinătate, adică în trecut (la literaturi — știut fiind că pentru Dante, *scripturi* înseamnă la fel de bine Biblie și vechii autori). Astfel, Dante

cere celui care vrea să vorbească să fie deschis la istoria cuvîntului, la cartografia și fluxul său, la actualitatea sa nerecunoscută, la permanenta ei noutate care trebuie reinventată printr-un act, într-un fel, revoluționar. Aceasta este imaginea explicită a unui filtru care nu va reține, pe cît posibil, decît polivalentul și generalul (polisemicul), îndepărtînd insistențele regionale și singulare. În acest punct al discursului său, Dante ne dezvăluie, dealtfel, pragul *Comediei*. Căutînd o limbă „aleasă între toate“, încercăm să prindem în laț, spune el, „fiara care își împrăștie mireasma pretutindeni și nu se arată nicăieri“, o urmărim în *pădurea italică* (e vorba de pădurea limbii și a semnelor, „pădurea de simboluri“ despre care va vorbi Baudelaire în *Coresponderi*). Unei multitudini a semnificantului, în spatele căreia semnificatul ne scapă, va trebui să-i urmeze o unitate a semnificantului, capabilă să evidențieze multitudinea invizibilă a semnificatului.

După cum, spune Dante, „în orice categorie de lucruri trebuie să fie unul cu care toate să poată fi asemuite și cîntărite, și de la care să luăm măsura tuturor celorlalte, așa cum între numere toate au pe unu drept măsură, și așa cum între culori, toate au albul drept măsură“, tot așa „trebuie să găsim pentru faptele noastre, în oricîte specii s-ar împărți ele, acel semn cu care să poată fi și ele măsurate“. Este vorba, după cum se vede, de un postulat antropologic : astfel, omul poate fi descompus în „om pur și simplu“, în om cetățean, în om latin... Limba trebuie căutată prin orașe (acele orașe barbare de pe vremea lui Dante, în care, scria Vico, se trăia ca în pădure), dar am spune că trebuie căutată și printre autori (în acele orașe ale orașelor, care sînt bibliotecile și care, în mod ciudat, își au infernurile lor). Dante vede întreaga existență ca pe un fel de gamă în care totul este mai mult sau mai puțin aproape de unitatea sa de măsură. Astfel vom obține următoarele șiruri : UNU/ IMPAR/PAR// ALB/GALBEN/VERDE// și într-un mod care apare atunci doar formal : DUMNEZEU/OM/ANIMAL/ PLANTĂ/MINERAL/ELEMENT/FOC/PĂMÎNT/. Ne putem da seama ușor că aceste serii metonimice se pierd în-

tr-un același fapt original, cel al metaforei (care pentru Dante, ca și pentru Donatus, este genul tuturor tropilor, ceilalți fiind doar specii ale acesteia). Astfel, „oglină roștirii” pe care o vom descoperi — și prin care vom putea vedea toate lucrurile — va deveni principalul nostru subiect : instrument de măsură al omului și al lumii, extras din diviziunile și frontierele limbilor pe care se sprijină, oglinda își asumă aci o funcție sintetică. Dante definește acest limbaj prin patru termeni cărora le precizează sensul : *ilustru*, *cardinal*, *aulic* și *curial*.

Ilustru : care luminează și, luminat, strălucește ; care instruește, care face „vrut nevrutul” printr-o forță mai puternică decât cea a regilor și a exilului (acel exil care îi este, fără îndoială, consecința directă) ;

Cardinal : e „ușa și balamaua”, „grădinarul și puietul”, ceea ce am putea numi partea *axială* ;

Aulic : pentru că acest limbaj „trage la gazde de rînd, de vreme ce ducem lipsă de aulă regească” ;

Curial : căci el este greutatea și măsura însăși (cel ce măsoară, nu cel ce e măsurat).

Rezumînd, membrii acestei curți a iubirii limbajului (și a limbajului iubirii, cum vom vedea) sînt, spre deosebire de curtea prinților, „uniți de lumina rațiunii”. (Este vorba, evident, de altceva decât de o vagă „republică a literelor”, sensul acestui pasaj făcînd apel nu la o teorie superficială, academică sau eclectică, ci la o experiență violentă și secretă, despre care vom încerca să schițăm o idee.)

Din rațiuni lingvistice, poezia joacă rolul esențial în întemeierea acestui limbaj care este asemeni reflexului absolut al originii și al lucrurilor : prin poezie, limba *se leagă* (ea a făcut să apară „latura palpabilă a semnelor”³). Ea este „fictio rhetorica musicaque posita”, ficțiune șlefuită de retorică și muzică, ce presupune un studiu specific, pe scurt, „limbajul uman readus la ritmul său esențial” — cum va scrie Mallarmé. Să nu uităm că ceea ce noi numim *muzică*

³ Jakobson, *Essais de linguistique générale*.

se naște, printr-o convergență semnificativă, în același timp cu Dante: apariția, odată cu *Ars Nova* (Arta Nouă), a izoritmiei, a notării proporționale; dezvoltarea polifoniei, căutarea unei mai mari independențe melodice și ritmice a părților, revoluție care este mai ales o revoluție a *scrierii*, marcată de apariția *liniilor*. Pe de altă parte, limba și cunoașterea comunică profund: „Gîndurilor celor mai frumoase li se potrivește vorbirea cea mai frumoasă“. Acest „mai frumos“ este reprezentat în epocă prin „vitejia armelor“, prin „văpaia dragostei“, prin „voința dreaptă“, în general adică, prin ceea ce este susceptibil de mai multă invenție, — și trubadurii sînt cei care, rătăcind dintr-un loc într-altul, fac să se audă acest cuvînt liber care se caută și se repetă spre a găsi. * *Cîntecul* este atunci forma privilegiată: el condensează și „cuprinde întreaga artă“. Poetul aflat la înălțimea acestei arte trebuie să aibă „puterea talentului, studiul statornic al meșteșugului și deprinderea cu științele“. Tot astfel, Vergiliu și Cîntul șase din *Eneida*; tot astfel și „poetii dragi lui Dumnezeu și înălțați de apriga lor vitejie pînă la cer, și fii ai zeilor, deși Vergiliu vorbește în chip figurat“. Aici apare imaginea *vulturului* care va juca un rol atît de mare în *Purgatoriu* (visul înălțării) și în *Paradis* (ca metaforă a scriiturii multiple).

De Vulgari Eloquentia, tratat neterminat, continuă și se încheie cu niște considerații tehnice. Endecasilabul (cel al *Comediei*) este definit aici drept cel mai perfect vers impar, „cel mai falnic prin durata lui, cît și prin puterea lui de a cuprinde gînduri, construcții și cuvinte“. Problemele de construcție și, ca să spunem așa, de informație, devin aici predominante: astfel, de la Adam vorbind în *Paradis*, pînă la mîna care trasează primele semne pe hîrtie nu sînt, în fond, decît cîteva pagini. Pentru Dante, stilul este împărțit în „fără gust“, „cu gust — dar atîta“, „cu gust și podoabă, care este al celor care au oarecare lustru de retorică“ și „cu gust și podoabă și, pe deasupra, și înălțime“. Modelele sale sînt, printre poeți: Vergiliu, Ovidiu, Statii, Lucan, iar din-

* în fr. *trouver*.

tre prozatori : Titus-Livius, Plinius, Frontenus, Paul Orosius. Cuvintele sînt clasificate în : „copilărești“, „femeiești“, „bărbătești“, sau „de pădure“, „de oraș“, „pieptănate“ și „linse“, „păroase“ și „zbîrlite“. Cuvintele „linse“ și cele „zbîrlite“ au amîndouă un sunet exagerat. Cele „pieptănate“ reunesco următoarele calități : trisilabice, fără aspirație, fără accent ascuțit sau circumflex, fără consoane duble, ca z sau x, fără lichide gemene sau vreo vocală mută, netezite, „lăsînd în gura celui care le rostește un fel de dulceață“ (amore, donna, disio, virtute, donare, letitia, salute). Cele „păroase“ sînt monosilabele sau interjecțiile (si, no, me, te, se), precum și cele care sînt ornamente inevitabile ca : terra, honore, speranza, gravitate, imposibilită. Toate aceste considerații vor construi fascicolul și axul poemului, înlănțuirea și forța sa de percuție care va fi deci cu atît mai vie cu cît va fi gîndită și ca semnificant brut (ca neavînd nici o semnificație). Atunci va trebui să distingem în cîntec *actul* de *pasiune*. Căci, „canta este, după adevăratul înțeles al cuvîntului, însuși cîntatul, în sens activ sau pasiv, după cum *lectio* — citirea — este cititul în sens activ sau pasiv“. Dar nu este același lucru atunci cînd Vergiliu spune „Cînt armele și vitejii“ sau cînd cineva care cîntă afirmă „eu cînt“. Cîntecul (textul) este cînd activat, cînd la rîndu-i, activ. Acțiunii cuiva îi corespunde pasiunea cuiva (azi s-ar folosi termenii de codare și decodare). Oricum, un text poate fi identificat prin acțiunea sa și de aceea autorul nu este cel care cîntă cîntecul, ci acela care l-a compus. Cîntecul este „lucrarea îndeplinită de cineva care îmbină cu artă cuvinte pentru a fi însoțite de muzica potrivită“, și această acțiune ne va revela stanța, care este o „odaie încăpătoare sau receptacol al întregii arte“.

Astfel, în acest tratat, care poate fi considerat ca microcosmosul și creuzetul mării sale opere, ca ficțiunea sa genetică, matricea sa formală, privind cu ochii lui Dante, privirea cititorului devine tot mai critică. El ne avertizează direct că toată problema este aici, sub ochii noștri, în vocea noastră, că ea se înrădăcinează, în ce ne privește, în limbă, că aici condiția existenței noastre se află expusă în același timp

fără mister și totuși înconjurată de un fel de mister absolut. Cuvintele, raporturile, dispunerea, originea, forma și sensul lor ne plasează în câmpul unei experiențe pe care o putem suporta sau dori. Am afirmat deja că el a propus primul trilogia ; actor, autor, cititor. Acțiunea autorului este pasiunea cititorului, dar această acțiune își are originea numai în pasiunea actorului. Acest actor profund al limbajului poartă răspunderea unei *vieți noi* dacă, scăpînd codificărilor inconștiente și mecanice, știe să joace și să înfrunte această noutate mereu vie. Intrăm astfel în dimensiunea scripturală a *Comediei*.

„IUBIREA“

Cum trebuie să interpretăm *Vita Nuova*? Ca și tot ce a scris Dante : à la lettre. Litera este miezul vieții și scrierilor sale. Aceste scrieri trebuie abordate ca *nume*, întinse, variate, repetate, alcătuind terenul nesigur al textelor : acestea nu sînt niciodată expresive decît în al doilea rînd, într-un mod derivat. Semnificațiile secundare — în număr nedeterminat — nu fac decît să decurgă, prin exces, din acest nivel extrem de profund — sau extrem de superficial — la care se ajunge prin lipsa semnificației înseși. Saussure a remarcat că la originea enigmatică a poeziei (și mai ales a poeziei vedice) era *aderarea la literă*. Muzica ne poate servi în acest sens drept comparație, dar numai în treacăt. Deci este vorba de încercarea la care este supus un *sens* de către un subiect, dar ca subiect al existenței sale, al experienței corporale — și al spațiului necunoscut — în care locul său de subiect este mereu pus integral în discuție.⁴

Vita Nuova comportă trei niveluri de enunțare : o povestire generînd poeme care, la rîndul lor, se cer comentate.

⁴ În legătură cu această problemă a *literiei*, cf. cele două texte capitale ale lui J. Lacan : *L'instance de la lettre dans l'inconscient și la Lettre volée* (Écrits, 1966). Textul lui Saussure la care facem aluzie a fost publicat cu titlul *les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* de către Jean Starobinski, *Mercur de France*, februarie, 1964.

Aceste trei „linii“ de notație (pretext, text, context), această *diviziune* (ca descriere, ca povestire care, etimologic, face din acest cuvânt, primul din seria : diviziune — distincție — explicație — detaliată — descriție — povestire — cuvânt), prezintă situația celui care va fi actorul și autorul *Comediei*. Prima intersecție : *cartea lumii* (a limbii) o intersectează pe cea a individului („cartea memoriei“). Iar acest punct de întâlnire are un nume : Beatrice, Iubirea. Un nume, sau mai degrabă o cifră. 9, numele acesta fiindu-i doar exponentul verbal (*Beatrice este un 9*, spune Dante). *Viața nouă* nu este doar viața reînnoită, o viață nouă, ci și viața sub semnul lui nouă, (adică, în același timp și viața născîndă, cea care apare la capătul celor nouă luni, și cea care este așezată în spațiul ritmic al Muzelor, tot nouă la număr). Încrucișarea — nașterea lingvistică a subiectului — se petrece într-o dimensiune cotidiană și cosmologică. Acel „coup de foudre“ care-l atinge pe Dante, ceea ce s-ar putea numi azi intrarea în scenă și irupția inconștientului, produce în el o zguduire organică. O vede pe Beatrice salutîndu-l, leșină aproape, se întoarce acasă, visează că iubirea îi oferă acestei femei, drept hrană, inima sa și, imediat, scrie. Asistăm acum la o înlănțuire de o logică impresionantă. Căci dacă Dante este aruncat astfel în spațiul scriiturii, al cercetării care va deveni infinită, din momentul în care limbajul vorbește (spațiu care nu este al automatismului, ci al unei mișcări mai complexe, perpetue și profunde), el face acest lucru cu un singur scop : comunicarea. Din momentul în care viața sa, ieșită din tiparele obișnuite, se înnoiește prin scris (eveniment a cărui particularitate este de a-l suprima pe cel care-i acceptă povara), Dante propune ecuația paradoxală care îl va caracteriza mereu : cineva îl face să vorbească, el vorbește, el vorbește pentru cineva. Ecuație în care el este simultan în postura victimei copleșite și a traducătorului, dar și a destinatarului : triplă distribuie a necunoscutului. Dar această primă intervenție este totuși ilustrată printr-un minimum de anecdotă : Beatrice „există“, cititorul, care dealtfel replică, este prietenul său, Cavalcanti. Dar esențial rămîne acest model concret și teoretic al întregului discurs dantesc care, așa cum am mai spus-o, nu este decît

mișcare, comunicare. Spațiul descoperit aici este cel al corpului ca semnificant major, câmp al determinării simbolice, atins de fiorul dorinței. Matematica nebuloasă, care pentru Dante înseamnă ascunderea și dezvăluirea simultană a semnului acestei dorințe, urmează legea cuvîntului care „indică” și rămîne ascuns în această indicație, ca spațiu al propriei rezerve. În interiorul acestei devieri fenomenele se așază și se înlănțuie împrevizibil: de la vise la întâlniri „reale”, de la obsesie la zdruncinări fizice, de la vază la „viziune” (cartea începe printr-o invocație care abolește conștiința, readuce corpul la suprafață și provoacă limbajul; și se încheie cu o apariție care face să eșueze acest limbaj), totul se înlănțuie, totul își răspunde. Dar Dante se află încă în afara acestei funcționări în care nu a fost decît obiect: Iubirea este un *cerc* în care el nu intră încă. Dante se adresează vorbei sale, nu o vorbește. Fără îndoială, el a devenit deja „un altul”, posedat de experiența extatică (această experiență care este uneori singurul criteriu care-i poate permite cititorului să înțeleagă ceea ce este scris): „Tot ceea ce îmi vine-n minte moare / Cînd vă zăresc, frumoasa mea comoară” — („Ochii trăgînd a dor de moarte”). Dar în aceeași măsură, el este prins într-o expresie subiectivă, fapt care îi va fi reproșat de „Doamnele” întîlnite „prin jocul Destinului”, dar care, în același timp, vor recunoaște că iubirea lui „are un sfîrșit deosebit de nou”. Scriitura trebuie deci să-și schimbe obiectivul: din lamentare „romanescă”, ea devine mută, obiectivă. Apare astfel un alt proiect și, odată cu el, adevărata dorință de a scrie, dar și teama de a începe. Începutul trebuie să fie mai profund, involuntar, trebuie să se producă fără o intenție sau voință anume, ca atunci cînd, mergînd pe malul unui „rîu limpede”, Dante va spune: „Limba-mi vorbi și spune: «Donne ch'avete intelletto d'Amore» („Doamne-al căror gînd pătruns de-amor e”). Dante este atras în mod deosebit de acest vers, pe care-l citează de două ori în *De Vulgari Eloquentia* și îl amintește în *Purgatoriu*: și aceasta pentru că desemnează fondul spontan al propriei forme, stratul ei fonic și inconștient, adică limba căreia îi aparține și care îi aparține de drept, cea care-i va da suport vieții precum și devenirii unui popor. Din acel

moment, Beatrice devine un semnificant universal. Gura, ochii, zîmbetul, privirea ei — sustrase ordinii lucrurilor și redată unei nemărginite intimități — își exercită puterea asupra fiecăruia. Astfel, odată cu ea, Dante atinge condiția muritorului, cea a unei neconținute consumări. Aceasta este „rătăcirea”: boală, halucinații, vestire a disparițiilor, explozie haotică. Văzînd-o pe Beatrice moartă, Dante se aude spunînd că va muri și el în timp ce lumea moare. Ne apropiem de punctul în care contradicțiile se manifestă cu maximum de intensitate, stabilind o reciprocitate, necunoscută pînă atunci, între interior și exterior, o indistinție pe care limbajul o duce spre o stare impersonală, profetică. De acum înainte, Iubirea pătrunde și cuvîntă în sufletul, în fiorul care-l cuprinde pe cel încercat de tăcere și singurătate. S-ar spune că pentru Dante esențial este să nu aibă niciodată răgaz, să poată explica fiecare fenomen, fiecare rînd al poemelor sale, dar aceasta pentru a transpune înțelegerea și rezultatul provizoriu pe care le-a obținut în perpetua mișcare a dorinței: creația și critica n-ar putea fi despărțite. Iubirea nu posedă nimic și nu vrea să posede nimic: unicul ei adevăr (dar infinit) este de a se oferi morții. În acest sens, moartea Beatricei este cheia limbajului lui Dante, căci mai mult decît moartea altuia, aceasta este singura lui modalitate de a-și trăi propria moarte și de a o rosti. Prin această moarte, comentariul devine dealtfel povestire, lăsînd poemul să se termine în tăcere (pentru a arăta că textul, scrie Dante, e *văduv*: nici nu s-ar putea indica mai bine rolul de semnificat pe care-l ia din acel moment Beatrice, contextul devenind pretext și permițînd textului să apară ca unică ieșire, cuvînt al sfîrșitului: elementele individuale dispar, sau mai degrabă sînt redată acelei zone în care „nu există limbă care le-ar putea spune”).

Să insistăm, totuși, asupra acestui fapt, fără teama de a ne repeta:

Conformismul umanist și psihologic, cauzat de neînțelegerea „biografiei”, s-a străduit întotdeauna „să o identifice” pe Beatrice. Eroare inevitabilă: se poate chiar spune că se observă, rezumat în această atitudine, un anume contrasens

exemplar. Aceasta nu înseamnă defel că Beatrice ar fi cumva o alegorie : dar realitatea ei este pentru Dante posibilă prin distanță și moarte. În măsura în care obiectul dorinței sale nu este numai muritor, ci unul care prinde viață doar printr-o neîncetată moarte — punct luminos tot mai incandescent printre tenebre, singurele care-l pot sublinia — *identitatea* acestui obiect (ireductibil, fără îndoială, la poziția de obiect, dar *alt* subiect, altul mereu) funcționează ca distrugător al ordinii identității sociale. După părerea noastră, astfel trebuie înțeleasă poetica secretă a trubadurilor (acel „trobar cluz“, acel „senhàl“) și a acelor „fedeli d'amore“, care nu este idealizarea iluzorie a unei ființe reale, ci raportul concret, erotic, menținut între indestructibilitatea dorinței și moarte. Putem spune în general despre femeie (cea care ne naște) că este singurul semn capabil să stîrnească o dorință nețărmurită. Ea este spațiul legii (al reproducerii) și, în același timp, ea deține puterea materială (biologică) de recunoaștere a transgresării acestei legi. Moartea unui bărbat poate fi asumată, dîndu-ne astfel o senzație de împlinire, de necesitate, un ansamblu de sentimente definite și clare. Dimpotrivă, moartea unei femei dă senzația unei neîmpliniri. Ea păstrează o latură secretă, înșelătoare, care fascinează. De unde, necesitatea de a urmări această moarte, de a face din jocul său inepuizabil, străin oricărei rațiuni, sursa unei scriituri și a unei vizibilități necunoscute. „Altul“, fiind legat de moarte, este semnul acestui adevăr ireparabil : capul de mort, spune Quevedo, este *mortul*, iar moartea, este chipul, chipul cel mai viu.

Femeia este această străbateră a mamei, a limbii materne (a interdicției majore) spre viziune (contrar lui Oedip), spre focul care *sîntem*. Ea este cea care ne poartă, dezvăluindu-ne acel dincolo al chipului și al corpurilor repetate. Prin moartea Beatricei, întruchipîndu-se în lumea morții, Dante va putea s-o aducă la viață pe această moartă ca însăși condiția propriei vieți, să vadă prin ea această lume a morții, „să-și întruchipeze viziunea“. Altă inversiune a mitului antic : *Beatrice* se opune în întregime *Euridicei*. Vorbirea oarbă a antichității este deliberat transgresată printr-o instaurare și, mai apoi, o istovire a privirii (în *Comedie*,

odată dispărută limba paternă — Vergiliu — prin renașterea unui limbaj inocent care scapă legii, Beatrice îl obligă pe Dante să o privească și să-i vorbească ; astfel ea îl determină să se întoarcă pe drumul străbătut, spre pământ, pentru a dispărea apoi în scriitura pe care o generează).

Astfel, pierderea identității Beatricei este semnul non-identității lui Dante, spațiul în care scriitura sa se desfășoară ca dorință, iar dorința ca scriitură infinită. Experiență care ar trebui să se piardă treptat în anonimat ; experiență care a fost poate, la niveluri foarte diferite și din ce în ce mai nocturne, cea a lui Hölderlin (Diotima), a lui Nerval (Aurelia), a lui Baudelaire, și mai aproape de noi, cea a lui Georges Bataille. O asemenea experiență este transgresivă prin definiție : nimic mai scandalos azi — acest cuvânt a ajuns să fie cel mai vid în limba noastră — decît această hotărîită deturare, non „romantică“, a *inbirii*. Bataille a înțeles că, din acel moment, sensul acestui cuvânt (care este poate, cum el însuși spunea, *amiciția* despuiață de pactul pe viață și pe moarte, în izbîndă și desfătare, această amiciție de dincolo de bine și de rău și de orice semnificație) ar trebui căutat în nopțe, în alunecare, dezordine și întinare. Dar esențial este să vedem că în toate aceste cazuri e vorba de o experiență care izolează și distruge subiectul, fără vreo posibilitate de ieșire, în afara oricărei societăți, că ea este o experiență nudă a limbajului care *se izbăvește*, a economiei sale întotdeauna deviată și ascunsă (și ai cărei doi poli sînt, în acest caz, Eros și Thanatos : Eros care, așa cum spune Freud, „unește toate lucrurile vii“ și al cărui strigăt conține „muta clamoare“ a fratelui său geamăn).

Vita Nuova poate fi astfel înțeleasă ca lupta de a păstra dorința, prin limbaj, la nivelul morții. Această luptă duce la dispariția subiectului limitat și simplu, la dedublarea sa în corp vorbitor și în scriitura care îl conține. Text ce enunță codul propriei enunțări, el compune o veritabilă „lecturologie“ temporală a *Comediei* în care se rezolvă concret opoziția celor trei niveluri ale povestirii, poemului și comentariului. Cele trei tablouri ale „poemului sacru“, avînd o in-

introducere și de trei ori câte treizeci și trei de cînturi ritmate în terțete, vor desfășura în fața noastră, într-un spațiu pre-determinat, arbitrar, numeric, și care include circular timpul ca simultaneitate și întoarcere, un poem care este o povestire, o povestire care este un poem, o limbă transmutată conținîndu-și propria „lecție”, fiind astfel transformată la infinit. Actorul (pasiunea) *Comediei* va fi *corpul* lui Dante, autorul (acțiunea) va fi limbajul său, iar cititorul (pasiunea) — totalitatea în care sînt antrenați de ceea ce acționează, dezvăluie și mistuie ansamblul. În *Vita Nuova* ne-am deprins să recunoaștem efectele Iubirii (ale sensului care naște vorbirea), precum și felul în care totul era pus sub acest semn comunicat altuia sub aparența comunicării curente. Beatrice în „veșminte de culoarea singelui” este de acum înainte materia gîndirii lui Dante : „gîndul [...] este în întregime stăpînit de doamna mea”. Totodată, acest gînd, spune el, „se înalță spre calitatea ei pînă la un grad pe care intelectul meu nu-l poate cuprinde”. Astfel, „minunata vedenie” ce închide cartea rămîne pentru moment de nerostit, povestirea nu o mai poate asimila, iar limbajul trebuie să se reconstituie „mai sus de sfera celei mai largi spire”, ajungînd în acea zonă imobilă și nesigură de unde va putea descrie, nu o experiență singulară, ci o lume completă în care ea este scrisă și trăită. Raportul între cele două limbi (latina și italiana) a permis descoperirea sensului ca trecere a semnelor, descoperire a acelei legi care spune că „sensul unui semn este un alt semn prin care acesta poate fi tradus”⁵, a schimbului și a metamorfozei semnificantului. Limba cu adevărat vie (nova) nu apare decît odată cu epuizarea limbii moarte pe care o conține. În acest moment, limba marcată în profunzimea sa se dedublează și, răspunzătoare de sine, se traduce mereu. La o experiență analogă și totuși diferită vom asista mai tîrziu, în acel *Răstimp în infern*, a cărui tehnică o reamintește atît de ciudat pe cea din *Vita Nuova*. Și, într-adevăr, putem citi în *Iluminări* : „Sînt un inventator

⁵ Peirce.

foarte vrednic, dar cu totul altfel decît înaintașii mei ; un muzician chiar, care a descoperit ceva semănînd oarecum cu cheia dragostei“.*

„DANTE“

Comedia este trecerea spre o a treia dimensiune. Această apariție a volumului poate fi înțeleasă și ca unificare a celor trei niveluri ale limbii într-o carte care deține puterea de a le repartiza printr-o scriitură „obiectivă“ dar, în același timp, ea poate fi înțeleasă și ca necesitate, impusă de caracterul triplu al subiectului care scrie. Autorul se desemnează ca actor și călăuză a acestui actor. Dante va fi Dante și Vergiliu (latina), Dante și Beatrice (sensul), Dante și ceea ce i se întîmplă sau nu i se întîmplă, ceea ce îl pune pe gînduri. Această disimetrie este esențială : ea îi permite celui-lalt să se manifeste în raport cu același tot, fiind concomitent semnul că acest *altul*, acest *același* aparțin unui spațiu anterior conceperii lor. *Alter ego*-ul lui Dante, violent alterat ca actor, desemnează cu toate acestea un „Dante“ care se află dincolo de distincția lor. Dante, ca *altul*, știe deja ceea ce află de la un *altul* și prin *altul* ; și aceasta pentru că scrie : dar, fără a vorbi, fără a duce la capăt această experiență a cuvîntului și a subiectului său, el nu este ceea ce este. Este obiectul acestei generări și tot el o produce, dar acest „el“, într-un anume fel, „nu există“. Sau, mai degrabă, el nu poate fi decît propria noastră lectură. Acest raport textual este deci un *unus ambo*, un raport dialectic și doar în acest spațiu vom putea spune că *Dante se situează ca scriitură a lui Dante*, ca străbatere a acestei scriituri fără limite și fără sfîrșit.

Operă a totalității, deopotrivă operă a „cerului și a pămîntului“, *Comedia* va trebui deci să reunească în limba-

* A. Rimbaud, *Scrieri alese*, E.L.U., București, 1968, tălmăcire de P. Solomon, N. Argintescu-Amza.

jul unui autor anonim și mitic — fiindu-ne cunoscut doar dublul său în acțiune — maximum-ul de contradicții, conturînd astfel o sferă infinit plină și vidă, prin al cărei centru va coincide fiecare fenomen cu opusul său. Am putea spune că este vorba de un joc nul, pentru că realizarea acestui proiect ar însemna dispariția sa (pentru a nu rămîne nimic sau pentru a rămîne doar întregul distrus și reluat apoi, totul trebuia asumat, consumat în prealabil). *Cititorul Comediei* este confruntat cu o totalitate imposibilă: ea se stinge, spre a renaște mereu și, odată cu ea, sensul care o însufletește o supune acestei transformări tot mai active. Dacă azi adevărul nostru este un adevăr al discontinuului (ruptură purtînd numele istoric al lui Hölderlin, cotitură a gîndirii ce se dovedește a fi fragment al scriiturii în care se fixează, scindare a ritmului care se ascunde și cheamă la o nouă experiență), este poate pentru a realiza, în direcția metamorfozelor necesare, sensul acestei totalități, de acum înainte absentă, întreruptă de tăceri, de apariții neașteptate. Azi nu mai putem citi *Comedia* în acea mare formă unitară de altădată, astru care dispăre în nopte, dar a cărui strălucire, semn al unei tainice întoarceri, nu ajunge la noi decît foarte tîrziu.⁶ *Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul* au într-adevăr ceva comun: se cufundă împreună într-un al patrulea spațiu care este fiecare dintre ele și nici unul, spațiu nu numai al „poemului” („făcut, fiind”, așa cum o dorea Mallarmé) ci și al subiectului acestui poem, subiect care este *la fel de bine* orice lucru și contrariul său, supliciul și extazul, nonsensul și transparența, înghețul și focul. *Comedia* e pretutindeni și niciunde. Circumferința sa e pretutindeni, centrul său nicăieri. Deși ea parcurge un drum ireversibil care culminează cu „Iubirea care mișcă soarele și celelalte stele”, punctul atins astfel nu trimite *de fapt* decît la sensul și la cuvintele textului, la ceea ce le menține într-o permanentă mișcare. Centrul este determinat de circumferință, dacă aceasta rămîne intactă, dacă îi acceptăm contradicția și deschiderea, dar, prin defini-

⁶ Engels, 1893: „Sfîrșitul Evului Mediu feudal și începutul erei capitaliste moderne sînt marcate de o figură uriașă: este vorba de un italian, Dante, în același timp ultimul poet al Evului Mediu și primul poet modern. Astăzi, ca și în 1300, o nouă eră începe.”

ție, el nu poate fi situat : acel „pretutindeni“ îl întemeiază pe „nici unde“. Istoria și individul sînt indisolubil legați ; ei pot fi citați amîndoi pe același fond care nu avantajează pe unul în dauna celuilalt, ci îi înfățișează ca reciproci. Astfel, scriptor și lector, deși ireductibili unul la celălalt, se raportează la o aceeași „exterioritate“ [dehors] *. Acțiunea autorului îl vizează pe acesta și totuși pe altul, adică pasiunea oricărui cititor posibil. *Comedia*, s-ar putea spune, privește și scrie tragedia ca *naștere*, dacă înțelegem prin tragedie, cum voia Nietzsche, drama dionisiacă a individuației, „cînd credința în indisolubilitatea și fixitatea individului se șterge, cînd pămîntul se cutremură sub picioare“. Apollo și Dionisos încarnează deci această dublă dimensiune a limbajului, articularea și izbucnirea sa în vocalismul și consonantismul plăcerii și al durerii. Acest paroxism al funcției simbolice (care pune în mișcare întreg corpul), această despuire de sine, într-un fel dezlănțuită, acest „vis simbolic“ care, apolinic, urmează muzicii dionisiace (ea însăși funcție a durerii și a contradicției primitive), toate acestea sînt reprezentate de către poetul liric, după cum spune Nietzsche, printr-un „eu care înalță vocea din abisul ființei“. „Eul“ [le je] care apare atunci în limbaj nu este cel al individului, ci al limbajului însuși, devenit altul și care își „serbează mîntuirea în aparență“. Iată de ce el poate fi subiect și obiect, poet, actor și spectator în același timp. Ibn' Arabî spunea deja în 1229 : „Interiorul spune nu, atunci cînd exteriorul spune eu ; și exteriorul spune nu, atunci cînd interiorul spune eu. La fel pentru orice altă antinomie ; totuși, nu există decît unul care vorbește : el își este propriul auditor“. Dar putem observa că, în *Ou bien... ou bien* (Ori... ori), Kierkegaard notează și el structura pe care Dante o realizează clar : „Și, într-adevăr, dacă ai curajul să încerci transfigurarea esteticului, dacă te simți un personaj al dramei create de divinitate, în care poetul și sufleurul nu se disting, în care individul, ca și artistul exersat ce își îmbracă în întregime rolul, departe de a se simți stingherit de sufleur, simte că acesta îi transmite chiar ceea ce voia să spună, încît ne putem întreba care din cei doi este

* A se vedea *Nota explicativă*.

sufleurul ; dacă te simți, în mod profund, poet și poem în același timp, pătruns, în momentul creației, de patosul liric spontan și, în momentul execuției, de auzul erotic ce captează orice accent : atunci și numai atunci ai realizat cea mai nobilă aspirație a esteticului. Dar această istorie ce pare ireductibilă la poezia însăși este istoria interioară. Ea presupune ideea și, din această cauză, este estetică. De aceea va începe cu luarea în posesie și se va continua cu dobândirea acestei posesii. Ea este o eternitate din care temporalul n-a dispărut ca moment ideal, ci în care el este în mod constant prezent ca moment real. Istoria interioară apare atunci când răbdarea se dobândește ea însăși prin răbdare“.

Această „istorie interioară“ care include repetiția și trece simbolic de la vorbire la scriere sau, mai curînd, care întemeiază prin și în scriere vorbirea originară pe care cuvintele o ascund și o disimulează în diversitatea limbilor ; această arheologie a limbajului, această *arheografie* care evidențiază cele trei niveluri pe care Vico le distinge în istoria exterioară (renăscută astfel din perspectiva sa), toate acestea ne revelează mitul lui Babel explorat în profunzime, apoi reînălțat și, în sfîrșit, depășit. Martor al contradicției și al diviziunii, dar și al conversiunii lor, limbajul — la acest grad de extremă simbolizare — se va desemna și se va descrie în fiecare moment, dominînd totul, ca propria-i metaforă. Acesta este mitul biblic al cărții scrise „înăuntru și în afară“ (intus et extra). L-am putea ilustra prin legenda transmisă de Benvenuto, care spune că atunci cînd Dante s-a hotărît să scrie *Comedia* „toate rimele lumii (și am putea traduce : lumea ca rime, ca semne) i s-au înfățișat spre a fi primite într-o operă atît de mare“. „Cartea se apropie din fericire de sfîrșit, nici o rimă nu a rămas pe din afară.“

COMEDIA

Iată cum citim *Comedia* :

I. a) mai întîi o avanscenă — prag legînd opera de pămînt, cînt satelit ce scapă celorlalte 99 — expunînd modul

în care comedia limbajului nu se lasă în principiu nici trăită, nici privită cu adevărat. Scăpînd morții (determinismului absolut al semnificantului, pădure obscură, asemenea somnului, noapte inconștientă), Dante, în carne și oase, va putea vorbi, călăuzit de originea limbii sale smulsă tăcerii (Vergiliu condus de Beatrice pe care iubirea — sensul — o face să vorbească). O carte rezumînd toate cărțile (*Eneida*), reactivată de dorință, va fi deci cauza și harta unei alte cărți.

b) *Infernul*, 9 răsturnat, este matricea semnificantului, acesta fiind în același timp determinant și determinat, fluvii și circ al celei de a doua morți, al repetiției fără speranță : în apropierea eternității, infernul se eternizează. A fi în infern înseamnă a fi alungat de tine însuși din propria vorbire : este reversul, inversiunea în care „soarele tace”, spațiul reacției și al confuziei limbajelor, al definitivelor metamorfoze, al non-comunicării, al iluziei identității. Nemrod este uriașul care a construit Babelul și pentru care „...din născocirea lui nu se vorbește-un singur grai pe lume. [...] neînțeleasă vorba ta îi pare și-așijderea și graiul său oricui” *. Sîntem sub semnul spectacolului, al exteriorității radicale. Vorbirea este aici nu numai la fel de diversă ca și supliciile, ci și încremenită odată pentru totdeauna și din ce în ce mai afazică. Dacă, pentru Dante, pămîntul este spațiul risipirii cărții, adîncul pămîntului, infernal, reprezintă încremenirea celui care nu a reunit fragmentele, care a luat partea drept tot și a devenit, prin urmare, propria sa limită semnificantă, propriul său mutism repetitiv. Lucifer, uriaș și greoi, devoră de trei ori tăcerea înșingărată și rece, asemeni unor corpuri vii. Dimpotrivă, cerul va fi spațiul în care apar *legăturile* și nu *lanțurile* (aici Dumnezeu, sau iubirea, sau sensul etc. scriu volumul revoluționar al astrelor și semnelor).

În profunzime, infernul este deci închisoare a trupului, din ce în ce mai puternică, goală, solitară, mărginită și uriașă pe măsură ce îi lipsește vorbirea : grad zero al spațiului și al vorbirii. Condensarea apare ca figură a lui *unu* multiplu (Gerion, Lucifer) în locul lui *unu multiplu* (Grifon și cor-

* Dante Alighieri, *Divina Comedie*, în românește de Eta Boeriu, E.L.U. București, 1965.

tegiul purgatoriuului) și a lui unu *multiplu* (vulturul din paradis), prima și ultima fiind două imagini inverse ale totalității. Limbajul damnaților se închide din ce în ce mai mult, captiv, în afara timpului și totuși înzestrat cu o clarviziune istorică aproape oarbă (viitorul le iese în întâmpinare): „la fel dinții și vorbele din pară / ce nu-și aflară loc prin vreo spărtură, / în însuși glasul ei se preschimbară”. Aceștia trebuie întrebați îndelung și cu asprime (limbajul este pentru ei suferință inutilă, vană, *eroică* la Ulise, cu fața spre gloriosul lor trecut). Ne aflăm în pletora constrângătoare a semnificantului, care poate fi înțeleasă ca primă lege a lumii. „Greșelile” decurg din această înțelegere a sensului: acțiunea, moneda, economia sînt metafore ale semnificantului abătut de la întrebuințarea sa gratuită, în vederea unui rezultat (uzură, fraudă, trădare, erezie etc.): tot ce s-a înfăptuit din interes se regăsește devalorizat și răsturnat (talion). *Limbajul se întoarce și pune stăpînire pe cel care crezuse că i-a devenit stăpîn, cînd nu-i era de fapt, decît unul dintre semne*. Această stare nu poate fi depășită (e nevoie de ajutorul unui mesager divin) și Dante insistă asupra *excepției* care permite dezvaluirea regulei (Vergiliu, în *Eneida*, face la fel: „Noctes atque dies patet atri janua ditis / Sed revocare gradum superasque evadere ad auras / Hic opus, hic labor est”). Enea era purtat spre infernuri de Sibila (organ al semnificantului) și Dante precizează că limbajul lui Vergiliu este cheia puterii sale asupra lumii de jos: atunci opera (opus) își cîștigă întreaga semnificație. Astfel, Beatrice (dorința) îl va căuta pe Vergiliu în infern, dar nu i se va înfățișa lui Dante-actor decît după străbaterea arheologică a limbii.

După ce a fost depășită profunzimea acestei tăceri mecanice (adîncul universului, pol obscur al limbajului) se produce o răsturnare completă care readuce limba la propriul său prezent, la vederea semnificantului (stelelor) și,

II. asistăm la o dezvoltare a semnificatului, ne apropiem cu greu, printr-o participare activă (nu printr-o pasivitate îngrozită), de vîrfurile inaccesibile al muntelui lui Babel, unde se află paradisul terestru. Urcuș din ce în ce mai ușor, pe măsură ce înțelegem mai bine că întreaga *Comedie* este o ucenicie a gîndirii, a viziunii și a scriiturii.

După trecerea prin întunecata pădure, după incoerența verbală și pîlnia de înghețată tăcere, iată ivindu-se insula pustie unde va renaște „poezia moartă”. Sufletele reunite sosesc într-o barcă, conduse de un înger, rază de lumină la suprafața apei. În acea clipă se redescoperă vocea și muzica. *Purgatoriul* este, dealtfel, o imagine continuă a condiției poetice : auzul și văzul sînt fără încetare chemate (strigăte grăbite și invizibile, fresce vii pe ziduri și pămînt). Întîlnirea cu Statius — alt scriitor inspirat de *Eneida* — indică noua dedublare a lui Dante-actor : limbajul său se mișcă între două limbaje, cel de dinaintea nașterii sale, cel de după moarte. Intrăm astfel în timpul regăsit care se întoarce la izvoare, în timpul adevăratei acțiuni progresive. Suferința nu mai este suferință a cuvîntului, ci *pentru* cuvînt ; funcția imaginației și a visului devine din ce în ce mai subtilă, somnul își schimbă natura sau, altfel spus, profunzimea, trupul descrește, tot mai purificat, pînă la trecerea sa prin foc, dincolo de care îl așteaptă lumina (dorința), a cărei umbră este. Dante umblă, întreabă (întrebarea este motorul principal al *Comediei* și nici unul din gîndurile lui Dante-actor nu-i poate fi ascuns lui Vergiliu și Beatricei, adică originii limbii și dorinței sale așa cum Dante-actor și-o înfățișează dublu, obligîndu-se să o interogheze), el trece prin „non falsi errori” (greșeli care nu sînt false), prin „visibile parlare” (vorbitul care se vede), prin preschimbarea gîndului în vis („è'l pensamenta in sogno transmutai”), în timp ce literele înscrise de înger pe fruntea sa — semn al scrierii impuse (al păcatului) — se șterg una cîte una. Adresîndu-se fără încetare cititorului, a cărui formă vidă și viitoare („căci vă-lu-i străveziu și ca prin sită / tu vei pătrunde adevăru-n sine”) o observă alături, tot mai apropiată de un semnificant spontan care se opune celui al infernului — așa cum cîntecele se opun bocetelor — integrat în funcționarea nici subiectivă, nici obiectivă a acelei „imaginativa”, „l'alta fantasia”, în discontinuitatea care regăsește liniștea și distincția unui limbaj nou, Dante se îndreaptă, prin întreprinderi succesive, spre „l'umana radice” (rădăcina umană), adică rădăcina unui limbaj dincolo de orice vinovăție. Aici,

marea formă rotativă a *Comediei* e din nou întretăiată, desemnînd scriitura care funcționează.

Io mi son un che, quando
amor mi spira, noto, ed a quel modo
ch'è ditta dentro, vo significando, *

superioritate muzicală, înăscută : dictare a sensului care permite „zămislirea“, fapt realizat doar de cîțiva, după cum recunoaște Bonagiunta :

Io veggio ben come le vostre penne
diretro al dittator sen vanno strette, **

episod urmat aproape imediat, deloc întîmplător, de cunoașterea generării sufletului și trupului, apoi de străbateră focului (unde îl întîlnim pe Arnaldo Daniello și provensala, în timp ce exclamațiile latine nu conțin : noua limbă le cuprinde din ce în ce mai mult pe cele care au precedat-o) și, în sfîrșit, Vergiliu anunța că va tăcea, că Dante este liber și sieși călăuză din acea clipă. Pătrundem astfel în miezul cuvintelor poemului, în „divina foresta spessa e viva“ (opusul celei din primul cînt, apropierea de pădurea văzută cîndva de departe, inaccesibilă, în înaltul culmii însoțite — iar pentru a ajunge la ea, întreg *Infernul* a trebuit să fie străbătut), „sfînta pădure deasă și vie“, în care natura, reînnoită prin foc, se naște pe sine, mit al limbajului ca veșnicie născîndă și inepuizabilă, al cărei cortegiu ce apare atunci dansînd și cîntînd, purtînd semnul unic al dorineți (Beatrice), indică metamorfoza. Natura este acum doar prezentă, condensare în care un același semnificant cîștigă din ce în ce mai mulți semnificați și atunci *numele* lui Dante este scris pentru prima și ultima oară la locul său, odată cu revelația misiunii care îi este încredințată :

* Eu unu, am zis, cînd dragostea-mi vorbește, / ascult la ea și după-a ei porunci / simțirea-mi prinde-aripi și zămislește“ (*Divina Comedie*, în românește de Eta Boeriu).

** „Și văd așijderi că condeiuul vost / se ține strîns de cel ce-a poruncit,“ (*ibid.*)

e quel che vedi
ritornato di là, fa che tu scrivi.*

Trecut prin moarte și uitare ; văzînd dincolo de somn miezul timpului și al semnelor despre care vorbește acum altfel, bazîndu-se de acum înainte numai pe dorința sa (astfel el nu va mai vorbi ca în vis ci va face dintr-o „obscură narațiune“, vestire a textului său ca întoarcere, încheiere a trecutului, prezent vizibil, viitor desfășurat al sensului rezervat celor pentru care viața este o cursă a morții :

Tu nota ; e come da me son porte,
così queste parole segna ai vivi
del viver ch'è un correre alla morte),**

Dante și-a devenit propriul mediator, pășind „în rînd cu umbra-mpovărată“, un gînd care se va putea înțelege, o mîină care scrie, un trup care, regenerat în propria memorie, asemeni unui „mugur ce-a-nfrunzit sub soare“ va izbui „salire alle stelle“, să urce la stele, în spațiul limbajului în care ni se va dezvălui fără rezerve cea mai sintetică scriitură.

III. Atunci apare, odată cu *Paradisul*, o plenitudine a semnificativului, modalitate de repetare a semnelor, opusă celei din *Infern*, în afara timpului și spațiului, a acelui *unde* și *cînd*, într-o eternitate transparentă, sferică și arzătoare (spre un 9 vibrant). Textul devine „corabia mea ce-și taie drum cîntînd“ (acesta este la fel de bine și sensul care străbate apa „ce n-a mai fost umblată“, și corabia lui Iason care reprezenta pămîntul și care putea vorbi). După spectacol și participare, iată fuziunea realizată prin echilibrul Dante-actor/Beatrice, bărbat/femeie. Este spațiul scriiturii care se scrie pe sine, situația în care actorul și dublul său feminin (care devin semnele acestei scriituri) ocupă o poziție din

* „De-aceea-n slujba lumii, care-i rea / privește-acum la cer și negreșit / ce vezi să scrii cînd te-i întoarce-n ea.“ (*ibid.*)

** „Înscrie-n minte cîte-ți spun și-mparte / cuvîntul meu și celor vii, de-o viață / ce nu-i decît o goană către moarte.“ (*ibid.*)

ce în ce mai centrală, revoluționară. Trecerea dincolo de uman (trasumanar), spune Dante, n-ar putea fi semnificată prin cuvinte (per verba) și acest lucru trebuie fără îndoială înțeles: pentru că trecerea are loc în cadrul limbajului, ea n-ar putea fi spusă *de el*. Afirmație în curînd contrazisă (dar care trebuie să marcheze revărsarea și excesul limbajului față de el însuși), pentru că necesitatea cuvîntului este tot mai acută: umbrele care apar ca reflexe vor să vorbească, cer să fie întrebate, iar actorul — incitat fiind de Beatrice — trebuie să vorbească pentru a-și satisface cît mai repede dorința și pentru a-și transforma cuvîntul în viziune. Este vorba acum de o experiență directă a gândirii, de propria ei consumare, de nedescrisa ei rapiditate (gîndirea și limbajul se află într-un raport asemănător celui dintre săgeată și arc, și toate creaturile sînt atrase de acest arc spre ținta care le este și sfîrșitul). Ne situăm într-o perspectivă pentru care spațiul și gîndirea sînt de *aceeași parte* și din acel moment apelurile spre cititor devin tot mai presante: numai cititorul („altul“) poate să-și asume acest adevăr care este adevărul unei comunicări nelimitate. Torțe, flăcări, cîntece, dansuri, roți concentrice de foc care, rotindu-se, înfățișează rînd pe rînd alte fețe, își răspund; fraze care se izolează înainte de a se întoarce într-o horă fără sfîrșit, — lumini pîlpîtoare, muzici, limbaj perpetuu care nu se întrerupe decît pentru a *vorbi* celui ce vrea să-l audă —, scriere a rîsului „l'affocato riso della stella“ / rîsul înfocat al stelei) marcată din interior, tăcerea, sau mai curînd de limbajul care este „unul în toate“ („con quella favella ch'è uni in tutti“): scriitură care citește în „marele op în care nici negrul nici albul nu se schimbă vreodată“:

leggendo nel magno volume
u'non si muta mai bianco nè bruno,*

unde poți privi oglinda în care „înainte de a gîndi, gîndirea apare...“ Trebuie să vorbim, nu pentru a ne exprima,

* „Plin de dorinți și lung mi-a fost ajunul, / urmă, stîrnit de-a sfintei cărți citire, / a cărei slove-s veșnice ca Unul,“ (*ibid.*)

nu pentru a da o semnificație sau alta (care este în orice caz cunoscută deja), ci pentru a stinge dorința. Dante arată că, parcurgînd acest drum, își întîlnește din nou originea biologică („rădăcina“ sa) și această regresie aduce cu sine un progres mental instantaneu; el se apropie de clipa în care toate timpurile sînt prezente și în care viitorul apare „precum auzul ți-l încearcă / un dulce-acord de orgă“. Dacă vrea să se înscrie în devenire, textul trebuie să manifeste o dublă rigoare; în caz contrar, spune Dante, „mă tem că nu voi mai putea trăi printre cei care vor spune trecut timpului nostru“: scriitura (experiența radicală a limbajului) este o problemă de viață și de moarte. Iată de ce este important să-i *vedem* limbajul, să ne situăm pe o poziție care ne va permite să-l observăm cum se scrie, cum vorbește și se scrie lumea căreia îi aparținem :

Io vidi in quella giovia! facella
lo sfacillar dell' amor che li era
segnare alli occhi miei nostra favella.*

Limbajul păsărilor are de cinci ori șapte vocale și consoane, iar Dante descifrează și notează (în latină) ceea ce citește în cer. Tot astfel, vulturul care face să răsunе acel „eu“ și „al meu“, în timp ce în gîndire există „noi“ și „al nostru“ (astfel, s-ar putea spune că nu există, de-a lungul istoriei, decît un singur scriptor și, dacă urmărim mitologia creștină, un singur om este de fapt răspunzător în fața întregii istorii, iar istoria în fața unui singur om, unitate care dovedește experiența infinitelor sale limite), vulturul, deci, deține puterea condensării semnelor : „O, bucurii cerești, grăii, răsurile ce din a voastre dulci parfumuri unul alcătuiți“. Cartea universului se cîntă și se scrie în fața noastră în inima lui Dante, iar cuvîntul său naște în fiecare clipă un cuvînt mai arzător, mai dens, în inima mulțimii, în care fiecare lucru devine ceea ce este. Atunci spiritul se abandonează „ca fulgerul ce scapă

* „Și-n flacăra lui Jupiter curată / scilipea iubirea ca pe ceruri zorii, / în graiul nost'prin slove însemnată.“ (*ibid.*)

din strînsoare“ — altă fulgerare decît cea din *Vita Nuova*, în urma căreia surîsul Beatricei devine de nedescris. Și astfel, scrie Dante, „poemul sacru“ trebuie să „piară“, să-și accepte absența, ca și cum ar fi devenit parte dintr-un text din care nu mai este decît o fragmentară apariție. Cu „vederea slăbită“, actorul se întoarce din nou în „luptă“, iar schimbările vor fi de acum vizibile, transformarea privirii atrăgînd-o pe cea a locului în care s-a cufundat (structură opusă celei a structurii metamorfozelor din *Infern*): fluviul strălucitor devine trandafiriu, linia devine cer; știința este scriere de foc, melodie ameteitoare pecetluindu-se:

Così la circolata melodia
se sigillava,*

în timp ce spiritele se rotesc asemeni sferelor și strălucesc precum cometele, cu privirea îndreptată spre locul în care „sînt zugrăvite toate lucrurile“. Dante se poate instala în acest cuvînt sărbătoreasc care afirmă coexistența pluralului și a singularului (trinitatea), în măsura în care el a încetat să mai fie un lucru sau altul, în care s-a eliberat de orice singularitate (sfîntul Augustin: „Risipește-te spre a te aduna; ieși spre a putea intra“). Orbit, el trebuie să vorbească pentru a descoperi un vîz de dincolo de întuneric: cuvîntul poartă cu el lumina nesfîrșitei limpezimi a „curții iubirii“ —

lo ben che fa contenta questa corte
Alfa ed O è di quanta scrittura
che me legge amore, o lievemente o forte,**

(binele care satisface această curte este alfa și omega scrierii pe care iubirea mi-o citește — mă învață — mai mult sau mai puțin anevoios) — și Adam, chiar în acest moment, repetă cuvintele din *De Vulgari Eloquentia*, după care — acum limbajul este cel care spune „eu“ — apare în sfîrșit „rîsul universului“:

* „nu prinse zborul însoțit de șoapte“ (*ibid.*)

** „Cel care-aceste sfinte curți desfată, / ca Alfa și Omega mi-e scriorii / citită mie de Iubire toată.“ (*ibid.*)

Cio ch'io vedevo mi sembiava un riso dell' universo. *

Cio ch'io vedevo mi sembiava un riso dell' universo. **
Beatrice dispăre din nou și, prin jocul îngerilor, avem viziunea întregului *volum* din care, prin scris, putem surprinde doar o „licărire“ :

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume
cio che per l'universo si squaderna. **

(Exemple de atemporalitate : „timpul rădăcinile-și scoară / în el și frunza-ntr-altele și-o ține“ — ; de ubicuitate : reflexul și flacăra reflectată se potrivesc „ca versu-n cînt cu nota ce-l urmează“, privirea atinge fără piedici orice punct al imensității — ; de multiplicitate : „Fiece scînteie se mișcă rotind / în focul ei, și-erau atîtea-n zbor, / că-n numere nu-i chip să le cuprind.“)

De acum înainte, străbătînd cele 9 cercuri care se învîrtesc tot mai repede pe măsură ce ne îndepărtăm de margini (aceasta fiind o imagine răsturnată a lumii sensibile), limbajul se apropie de sfîrșitul său verbal, tinde spre infinit se istovește, nu mai poate fi pronunțat prin ceva deosebit și, din clipa în care Dante dorește să vadă unirea imaginii noastre cu cercul, va intra în *roata* care îi pune în mișcare, dintotdeauna, dorința și voința. Din clipa în care Dante devine ceea ce vede și cînd își dă poate seama că era încă de la început ceea ce vedea (ceea ce scria), încetează să mai existe, pentru a face loc textului : *iubirea ce rotește sori și stele ne trimite cu gîndul la constelația sensului și a cuvintelor a căror poartă se află la mijlocul drumului vieții noastre.*

IV. Dante distingea în *Convivio* patru nivele de interpretare a unui text : literal, alegoric, moral și anagogic. Acesta din urmă, spunea el, este „supra-sens, ceea ce în-

* „Tot ce vedeam în jurul meu părea / un zîmbet al tăriei, și-o beție,“ (*ibid.*)

** „În sînul lor văzut-am cum s-așterne, / de dragoste cuprins ca-n cingătoare, / tot ce răzleț prin univers se cerne,“ (*ibid.*)

seamnă lămurirea spirituală a unei scrieri care, chiar dacă e adevărată și în sens literal, prin cele arătate vorbește despre supremele lucruri ale gloriei veșnice“. Am putea numi acest ultim sens *hiper-literal*, dacă, așa cum am arătat, posibilitățile concentrice de exemple și de traduceri sînt dispuse în funcție de limbaj (considerat în realitatea sa deplină). Opțiunile concrete ale *Comediei* (povestiri, figuri, semnificații) se realizează circular, pornind de la acel ultim sens care trimite la primul, de care îl desparte totuși un imens spațiu. „Vălul de versuri ciudate“ ne împiedică, nu să le reducem la o semnificație clară și plată, nu să le traducem printr-o suită de semne plate (o limbă moartă), ci să le vedem și să le trăim (să le citim) așa cum sînt. „Doctrina“ care se ascunde astfel „sub“ acest văl este o doctrină a sensului străbătînd multiplicitatea semnelor, ceea ce numim *străbaterea scriiturii*, pentru că ea implică în același timp o lectură și o scriitură. Dezvăluirea nu este reducere, ci *pasiune*. Logic, cititorul *Comediei* este Dante, adică *nimeni* — el este și în „iubire“, iar știința nu este aici decît o metaforă a unei experiențe mult mai radicale: cea a literiei, cea în care viața și moartea, sensul și nonsensul devin inseparabile. Iubirea este sens și nonsens, ea este poate cea care, lăsînd sensul să evadeze din nonsens, îl face pe acesta din urmă evident și lizibil: absența sau plenitudinea finală sînt echivalente și trimit la mișcarea lumii încătușate, descătușate. În acest drum al corpului spre sens (al corpului, adică al întregii lumi supuse unui lung și complex ocol, unei gîndiri deosebit de exigente: „numai omul, spune Feuerbach, își celebrează sărbătorile viziunii teoretice“), limbajul apare ca spațiu al totalității, cale a infinitului: cel care-și ignoră limbajul slujește idolilor, cel care-și va vedea limbajul, își va vedea zeul. *Comedia*, în scrierea sa obstinată, este cea mai impresionantă contestare a oricărei idei despre o altă lume sau despre o lume anterioară, contrariul opoziției complice idealism-mecanicism: negarea decisivă pe care o operează asupra ei înseși, afirmarea sa dialectică sînt singurele elemente care nu ne afectează cu nimic realitatea. Prin ea asistăm la întemeierea formei care deține cuvîntul de sfîrșit al individului. Literalitatea este cucerită atunci cînd subiectul a devenit semn,

doar după ce l-a citit, simțit și înțeles. Astfel, el nu numai că produce, învață sau traduce limba lumii ci, printr-o permanentă revoluție, el și *este* această limbă, la propriu, nu la figurat, fiindu-i o limită ireductibilă, nemaiputînd fi deci redusă la o expresie mai simplă. Aici toate „semnificațiile” sînt deficitare și nu-și realizează scopul care le-a precedat întotdeauna. Noi *sîntem* întrepătrunderea *Infernului*, a *Purgatoriului*, a *Paradisului*; noi *sîntem* comedia care scrie iubirea, sensul și cuvîntul. Spre a putea scrie *Infernul*, Dante a fost în *Paradis*; dar, doar pentru că a putut scrie *Infernul*, el a avut revelația *Paradisului*.

În traducerea serială a *Comediei*, Botticelli a înțeles că textul era un corp unic în continuă transformare, astfel încît un fragment era totdeauna doar anunțul, replica, anularea sau încheierea altuia, printr-o lege a reversibilității neîncetat verificată, în spiritul căreia a fost compusă și trăită cartea. Revenirea la acel spațiu al numerelor de la care s-a pornit este inevitabilă. Peisaje, personaje, sînt cuvinte ale unui limbaj impersonal în care Dante s-a văzut și s-a scris asemeni unui cuvînt printre altele, împlinind ceea ce și limbajul împlinea în el: drumul totalității spre „iubire” care, destrămînd-o, dă naștere unei noi experiențe generale. Botticelli, multiplicînd și diversificînd trăsăturile, eliberînd geometria textului, condensările și deplasările sale, mergînd dinspre o multiplicare intensă spre un echilibru care se rarefiază și dispare în cele din urmă, a arătat că de la o pagină albă la o altă pagină albă, de la o față a paginii la cealaltă, distanța ar putea fi cea a lumii explorate în maxima ei dimensiune. Ne mai gîndim, în încheiere, la această frază a unui contemporan al lui Dante, a celui dominican dispărut după ce Biserica îl condamnase — în timp ce Dante era exilat și apoi condamnat la moarte de către Florentini — la acel Eckhart, ale cărui predici redescoperite la începutul secolului al XIX-lea îl surprindeau pe Hegel: „Acolo eu sînt ceea ce eram, nu cresc și nici descresc, căci sînt acolo, cauză nemișcată a mișcării tuturor lucrurilor”.

Marcelin Pleynet

LAUTRÉAMONT POLITIC * 1

„Să scoatem filosofia din sala de conferințe și din cărțile filosofilor și să o transformăm într-o armă puternică în mâinile maselor.“

Ducasse politic nu implică, evident, o reîntoarcere la tezele apărute de Philippe Soupault în 1927, teze care asimilau personajul pus în scenă de Jules Vallès în *l'Insurgé* (Insurgentul) cu autorul *Cînturilor lui Maldoror* și al *Poeziilor*. A accentua, aici, Ducasse politic înseamnă pentru noi a accentua activitatea unui text literar în însuși cîmpul său. Intenția noastră este deci de a desfășura evantaiul studiilor și criticilor consacrate lui Ducasse și de a analiza diversele forme, mișcări, tendințe care le autorizează, care le constituie. Nu consider că ceva din ce s-a publicat în cursul acestor ultimi ani ar pune într-un fel sub semnul întrebării cercetările teoretice cele mai avansate sau că ar aduce informații noi și temeinice. Totuși, o inflație editorială în jurul numelui și scrierilor lui Isidore Ducasse ne obligă să revenim astăzi la ceea ce o anumită practică culturală pune astfel implicit în joc. Toate acestea presupun, în același timp, o lectură critică a propriilor mele texte publicate deja despre Lautréamont, lucrări pe care le pot aprecia ca făcînd insuficient față diverselor moduri de exploatare în curs de constituire.

Tabloului recapitulativ al cărților consacrate lui Ducasse în 1970 trebuie să-i adăugăm numeroase articole, teze și felurite alte lucrări; cantitatea lor e enormă și aparent justificată de centenarul morții scriitorului. Eveniment pe care fagocitele criticii literare, universitarii și alții, îl celebrează cu o grabă îndoielnică. Cunoaștem prea bine cît spațiu, cît

* Text tradus din *Tel Quel*, 1971, nr. 45.

¹ Acest text dezvoltă o comunicare susținută la 13 ian. 1971, cu ocazia unei reuniuni a Grupului de Studii Teoretice de la *Tel Quel*.

de puțin spațiu i-a fost rezervat lui Ducasse pînă acum în învățămînt și în istoriile literare. Lectura lui Ducasse a fost pînă nu demult o îndeletnicire a maniacilor micii istorii, specializați în autori minori — ce altceva a vrut să sublinieze editura Gallimard cuplîndu-l pe Ducasse într-un volum cu Germain Nouveau? Deci, o lectură rezervată obișnuințelor Bibliotecii Naționale și cîtorva scriitori. Iată însă că astăzi Ducasse intră brusc în sălile Sorbonei și ale Universităților din provincie, iată că severa editură Garnier îl înscrie în catalogul său între Lamartine și Leibniz, alături de Xenofon și de Auguste Comte. Iată că Ducasse, care și-a pregătit cu atîta grijă dispariția biografică, se vede azi împovărat cu o viață pasionată și cu o viață paralelă. Iată-l azi revendicat în stînga și în dreapta, iar dacă pentru Francis Ponge el era, într-un mod poate puțin „ilustrativ“, o umbră pe care o poți deschide sau închide după împrejurări, pentru alții, el a devenit azi o vestă ușor de întors, care poate fi purtată pe ambele fețe.

Pe scurt, ce rol pot oare juca azi toți acești Ducasse de la Table Ronde, Sorbona, *Tel Quel*, *N. R. F.*, *Lettres françaises*, *Quinzaine littéraire* și așa mai departe? Să se fi produs cumva o revoluție în lumea literelor, să fi intrat cumva avangarda, odată cu Michel Foucault, la Collège de France, așa cum se prefăcea de curînd a crede un hebdomadar? Sau, mai degrabă, toate acestea sînt doar simptomul unei mișcări mai complexe, al unor noi alunecări de teren încă puțin sesizabile? Aș spune că, într-un anume fel, modernismul academic care e pe cale să se constituie are nevoie de Ducasse și că, cu cîteva omisiuni, cu cîteva rezerve (așa se instituie istoria), ar putea să și-l însușească. Una din problemele la care aș vrea să găsesc un răspuns astăzi privește micul comerț istoric care se află în centrul acestei inflații editoriale. Sau, dacă vreți, modul în care ne sînt oferii acești Ducasse, unul mai obiectiv decît altul. De aceea, vom fi nevoiți, la rîndul nostru, să facem puțină istorie. Pe de-o parte, deci, o tăcere convenită, iar pe de alta, o insistență care nu se poate fonda decît pe omisiunile istorice, atribuie — sau lasă să se atribuie — suprarealismului și suprarealiștilor „descoperirea“ lui Isidore Ducasse.

Însuși Aragon pare să țină enorm astăzi la această versiune — a se vedea „*Lautréamont et nous*“ (Lautréamont și noi), apărut în *Lettres françaises* în iunie 1967. Or, nimic real în toate acestea. Chiar după spusele lui Aragon, tot ceea ce puteau să știe despre Ducasse cei care aveau să devină suprarrealiști era foarte puțin, dacă nu inexistent. Aragon și Breton cumpără în 1917 toate numerele pe care le puteau găsi atunci din *Vers et Prose* (Versuri și Proză) în care figurează primul Cînt al lui Maldoror, pentru a-l trimite prietenilor lor (Tzara nu-l va descoperi pe Ducasse decît mai tîrziu). Și totuși, în 1917, chiar dacă nu era bine cunoscut, Ducasse era departe de a fi un autor necunoscut. Ultima ediție din *Cînturile lui Maldoror*, apărută, într-adevăr, în 1890, este într-un fel a doua (sau dacă vrem a treia) în 20 de ani; extrase din primul Cînt și din Cîntul al II-lea au fost publicate în Belgia și Italia, primul Cînt a fost publicat integral în Germania; au apărut de asemenea peste zece articole, mai mult sau mai puțin scandaloase, între care, în 1914, în *La Phalange*, un studiu al lui Valéry Larbaud intitulat „*Les poésies d'Isidore*“ (și consacrat *Poeziilor*). Se știe că suprarrealiștii au publicat textul *Poeziilor* doar în 1919, în *Littérature*, numerele 2 și 3. Bineînțeles, aceste prime ediții și aceste prime critici sînt departe de a fi strălucitoare, dar sînt ele oare mult mai stupide decît unele dintre criticile care pot fi citite astăzi? Se înțelege că aceste articole nu reprezintă nici pe departe opera unor autentici lectori ai lui Ducasse, dar cine mai citește astăzi *Poeziile*? Iar dacă suprarrealiștii se numără efectiv printre primii care au avut foarte vag conștiința problemelor pe care le pun textele lui Ducasse, nu trebuie să uităm că, pe această cale, Alfred Jarry — despre care, fiind apropiat de niște bătrîni glumeți, nu se vorbește destul — i-a precedat dealtfel pe suprarrealiști. Și, într-o cu totul altă ordine de idei, să nu-l omitem pe Gide care, în 1905, se entuziasmează la lectura Cîntului al șaselea al lui Maldoror, pe care i-l face de îndată cunoscut lui Jacques Copeau. Nu este, bineînțeles, cazul să ne imaginăm ce s-ar fi întîmplat cu cunoștințele noastre despre Ducasse dacă suprarrealiștii nu s-ar fi transformat în purtătorii lui de cuvînt. Dar, pentru

că există o istorie, nu trebuie să ometem nimic. Nu, nu datorăm suprarealiștilor descoperirea *Cînturilor* și a *Poeziilor* și e suficient să citim scrierile lor pentru a ne lămuri în această privință. Produs radical al unei transformări istorice radicale, *Cînturile lui Maldoror* și *Poeziile* au fost descoperite de tot felul de scriitori, fiind purtate în mod inevitabil de istorie. Lectura suprarealistă a lui Ducasse transformă activitatea acestuia într-un soi de fetișism religios care îl va face pe Artaud să scrie : „Insist asupra faptului că Isidore Ducasse nu era nici halucinat, nici vizionar...” Sau : „Unele suflete au vrut să-și recîștige liniștea, Lautréamont le-a rezistat și a scris *Cînturile lui Maldoror*...” La rîndul său, Bataille va scrie : „Socotesc condamnatibil faptul că fățarnicii fac dintr-un om ca Ducasse un abominabil idol poetico-religios”. Contrar unor opinii actuale, lui Artaud și lui Bataille li se datorează, *obiectiv*, deschiderea specifică spre eficacitatea textului lui Ducasse, și nu suprarealismului care a încercat să limiteze imediat acest text la niște considerații „poetice”. Trecerea lui Ducasse prin suprarealism și etapa suprarealistă trebuie citite într-un cîmp istoric care rămîne de descifrat în ordinea *contradicțiilor* sale productive. Și, în această ordine, turbulenții de altădată bătrînii maeștri dogmatici cu ifose estetice de ieri, precum și farsele testamentare de azi sînt, toate, literă moartă. Nu ne interesează unde se încheie cariera unui scriitor, la teatru sau la Elysée, dar cu condiția să nu ni se impună tîrgul prin care ar trebui să lăsăm istoria pe seama cultului strămoșilor și invalizilor. Însă societatea pe care acești domni se bazează nu este atît de secretă încît mobilul social și capitalul să rămîna nedeazăluite ; nu e vorba de o societate secretă a scriiturii — scriitura nu e o societate — ci de o societate secretă a scriiturilor ; la urma urmelor, toate acestea au un iz de notariat și de burghezie insalubă. Să vedem mai curînd ce scrie Bataille în 1929, în *Jeu lugubre* (*Joc lugubru*) : „Niciunde, de la un capăt la altul al ținuturilor în care se trăiește burghez, cu siguranță nu se petrece mare lucru care să difere sensibil de restul, de timpul trecut, de tradițiile politice, de tradițiile literare : totuși, fără să acord dealfel vreo importanță acestui fapt, pot să spun că a devenit im-

posibil să te refugiezi în «țara plină de comori» a Poeziei, fără să fii considerat în mod public drept laș ; sau, chiar în subiectul discuției noastre : „N-o să manifest de fapt nici un moment o lipsă de respect care se dovedește încă de la început limitată. La urma urmelor, puțin contează dacă marile și sinistrele relicve sînt acuzate de către unii cu violență (sau poate numai cu ostentație) cînd, în același timp, aceștia manifestă tendința de a se instala obscur în regiuni fără îndoială divine, în acele «țări pline de comori» în care e minunat să trăiești sacru, asemeni unei comori poetice. Atunci, contează la fel de puțin complicele dispărut (în cazul de față Isidore Ducasse) pe care vor să-l compromită în această beatitudine cabotină. Socotesc condamnabil faptul că fățarnicii fac dintr-un om ca Ducasse un abominabil idol poetico-religios. Dar, înainte de toate — și am s-o repet în cele mai diverse moduri — lumea nu e locuibilă decît cu condiția ca nimic să nu fie respectat, respectul nefiind decît unul din modurile de emasculare colectivă a cărei victimă stupidă și grotescă e specia umană”. De aceea, nu e deloc întîmplător că în unel speculații, Bataille și Artaud ocupă azi locul compicelului mort Ducasse. La urma urmelor, toate acestea ar fi, cum spune pe bună dreptate Bataille, fără importanță, dacă n-ar fi ambiguitățile exploatate astfel din punct de vedere istoric. Putem spune că pentru noi, în procesul istoriei, numai activitatea textelor permite utilizarea numelor care le semnează ; nu vom admite deci o folosire a acestor nume care, falsificînd munca reprezentată de ele, încearcă să oblitereze istoria alcătuită de aceste texte. Să fiu bine înțeles : nu mă îndepărtez aici ci, dimpotrivă, mă apropiu de subiectul anunțat al acestei intervenții, și nu stabilesc vreo analogie între Ducasse, Bataille, Artaud etc. Din contră, am ajuns tocmai în punctul în care se definește vidul specific care caracterizează lectura suprarealistă a lui Ducasse, în speță, în evoluția cuplului metafizic Aragon/Breton, al cărui revers istoric investește dubla carență filosofică, reprezentată de numele lui Stalin și al lui Troțki, în raport cu Lenin. O asemenea situație ne permite să afirmăm că suprarealismul nu l-a descoperit pe Ducasse, după cum nu l-a descoperit nici pe Freud. Să vedem mai degrabă la

ce duce astăzi adorarea suprarealistă a „idolului poetico-religios“ Ducasse ; la ce duce o atitudine care, solicitînd textului din *Cînturi* și *Poezii* tipul de mesaj pe care-l așteaptă protestanții din partea Bibliei, socotește drept sacrilegiu orice studiu care înțelege să considere acest text în sensul unei teorii a cunoașterii. Exploatarea acestui defect de lectură nu se lasă așteptată la adăpostul alăturării de opere care alcătuiesc obscura și mediocra istorie a literaturii franceze : iată textul lui Ducasse prezentat deformat în *Revue d'histoire de la littérature de la France*, text al unui autor pe care nu-l vom putea niciodată cunoaște bine, dacă persistăm în a-l prezenta de la egal la egal cu Lamartine și Apollinaire în vreun Pantheon al literelor. Altfel spus, iată-l pe Ducasse semnînd prin procură suprarealistă contractul ireductibilității geniului artistului și al poetului. Astfel, ceea ce suprarealismul și dogmatismul au refuzat să citească, devine astăzi utilizabil și trece în contul ideologiei dominante, cu nuanțarea că ciorovăielile de ieri stau la baza alianțelor șoptite azi prin anticamere. Aceeași este situația inflației numelui lui Ducasse, care se cere folosit ori de cîte ori vrem să vindem puțină istorie suprarealistă.

Dar toate acestea spun prea mult și de fapt nimic, mai alës despre ceea ce încearcă să minimalizeze respectivele complicități și tocmeli ale literatorilor. Și cine e implicat, de fapt, în raport cu instituirea istoriei metafizice și mecaniciste, dacă nu materialismul istoric și materialismul dialectic ? În ce ne privește, sîntem de părere că revoluția produsă de Marx și Engels nu a fost fără consecințe în practica „literară“ și că aceste consecințe au afectat și transformat întregul cîmp al practicii ideologice. Susținem că textul lui Ducasse nu are nimic sacru, că el este programat de această revoluție fără precedent și că acest program, și nu altul, constituie istoria noastră. Susținem că, pînă nu demult, acest program nu a fost citit și că practica ideologică în cîmpul literar, ca și în multe altele, a fost cel mai adesea tributară unui eclecticism și unui empirism datorate unei orbiri specifice a practicii politice. Facem aici o referire la prefața lui Louis Althusser la *Pour Marx* [*Pentru Marx*] și la ceea ce Althusser numește „mizeria franceză“. În literatură, ca

și în politică, idealismul și materialismul mecanicist, oportunismul și aventurismul se caracterizează prin ruptura dintre subiectiv și obiectiv, prin separarea cunoașterii de practică. Nu e deloc întâmplător că asemenea informații devin deosebit de evidente în câmpul practicii literare, nu e deloc întâmplător că oportunismul contemporan este nevoit să ascundă activitatea lui Ducasse și că această afacere are loc pe teren suprarealist.

Ne aflăm aici în fața unei utilizări a contradicțiilor proprii transformării practicii ideologice, așa cum a fost ea programată de revoluția economică. Într-adevăr, e evident faptul că, în ceea ce privește aspectul în discuție, empirismul care a dominat evoluția practicii ideologice, pornind între altele de la revoluția industrială, este marcat în două feluri contradictorii — în măsura în care, pe de-o parte, această practică e susținută în continuare de un curent reacționar și, pe de altă parte, în măsura în care acest curent este deja investit cu transformări specifice. În definitiv, e de-ajuns să privilegiam corpusul cel mai puțin cercetat — și această activitate poate fi definită ca o practică politică — (toate corpusurile fiind de fapt mai mult sau mai puțin investite), pentru ca transformarea sepecifică să fie astfel trecută de partea a ceea ce ea trebuie să contrazică. Dintr-un punct de vedere, linear în ultimă instanță, aceasta ar echivala cu încercarea naivă de a citi în toate textele ceea ce poate fi citit într-unul din ele, cu utilizarea unei lecturi ca știință care poate fi aplicată mecanic tuturor textelor ; ceea ce ar însemna o ignorare a specificității muncii textuale. În acest fel, Ducasse și Apollinaire (dar în locul lui Apollinaire ar putea fi puși mulți alții) sînt luați în considerare în mod egal și astfel, activitatea derutantă a celui de al doilea anihilează forțele generate de primul. Celălalt punct de vedere, mult mai eficient, aparține unei tendințe despre care am vorbit și care preferă devierea printr-un spațiu deschis, o vreme, unei practici empiriste : adică, devierea universitară prin suprarealism, cu scopul de a reduce forța antagonismelor care au generat suprarealismul și pe care acesta s-a dovedit incapabil să le adîncească. Și aici demersul este politic ; el constă în a miza pe obscuritatea su-

prerealismului, pe care îl celebrează pentru ca, reducîndu-l, să-l poată folosi împotriva forțelor care l-au bîntuit. Astăzi știm cine dirijează această operație și împotriva cui. Am mai spus-o deja : tocmeala ezoterico-universitară are menirea de a diminua importanța revirimentului teoretic produs în cursul acestor ultimi ani și care, în ce-l privește în special pe Ducasse, a avut loc în primul rînd la *Tel Quel*. La urma urmelor, aș vrea să aflu unde aș putea citi preținsele lucrări de astăzi despre scriitură [*écriture*]. * Am spus toate acestea pentru a clarifica situația, avînd în vedere faptul că *Tel Quel* e pus întotdeauna în situația de a juca rolul copacului care ascunde pădurea. Fenomenul e cu atît mai semnificativ în ceea ce-l privește pe Ducasse, cu cît se observă că cercetarea de la *Tel Quel* programează, pînă în cele mai mici detalii, majoritatea publicațiilor recente al căror obiectiv este tocmai de a-i împiedica lectura. Nu voi intra aici în analiza alianțelor contradictorii pe care aceste publicații le implică. Trebuie totuși subliniate alianțele obiective determinate, sub un pretext sau altul, de refuzul de a lua în considerare o forță de muncă pusă la dispoziția tuturor. În acest caz pot fi avansate mai multe ipoteze. Prima, cea pe care am dezvoltat-o, ar lăsa să se presupună că obiectivul activității în discuție a fost perfect înțeles, hotărîndu-se acoperirea și cenzurarea sa politică și, mai ales, interzicîndu-se accesul marelui public spre el ; a doua ipoteză avansează ideea că autorii studiilor publicate în acest an sînt împotriva activității. Dar atunci, de ce să nu fie discutată ? În fine, a treia ipoteză se oprește asupra dificultății acestei activități. Dar atunci, de ce să nu căutăm să o înțelegem ? Absurditatea aparentă a unei asemenea situații este cu atît mai mare atunci cînd ea confruntă textul lui Ducasse cu cea mai completă lectură a lui de pînă acum (mă refer la „Science de Lautréamont“ a lui Philippe Sollers) (*Știința lui Lautréamont*). În fața unei cercetări fără precedent și care e tocmai contrariul unui act de apropiere, absurditatea cochetărilor culturale își dezvăluie dimensiunile reale. Această constantă deplasare politică care, din nefericire, nu e în-

* A se vedea *Nota explicativă*.

totdeauna atît de ușor descifrabilă, ne obligă, între altele, bineînțeles, să revenim asupra diverselor moduri de apropiere care exploatează contradicțiile proprii terenului nostru ideologic. E cunoscut modul în care au fost utilizate, în repetate rînduri, în istorie, textele lui Lenin despre cultură și artă, utilizare împotriva căreia a trebuit să se reacționeze. Utilizare dogmatică, de tip „stalinist“, care poate fi regăsită, completată cu o lipsă de maturitate politică și teoretică, în anumite forme ale stîngismului; utilizare care constă, de fapt, în a lua „judecățile“ lui Lenin drept lege, fără a fi interesați de raportul pe care ele îl întrețin cu gîndirea lui Lenin. Această poziție este astăzi, din fericire, criticată; astfel, intervențiilor lui Lenin le-a fost restituit caracterul polemic și politic, eliberînd cîmpul „literar“ de ceea ce îl oprima. Dar tocmai aici prefata lui Althusser la *Pour Marx* își relevă, pentru noi, întreaga dimensiune: „sub protejirea dogmatismului dominant, o altă tradiție, negativă, a învins-o pe prima, o altă tradiție, deci, sau, mai curînd, ceea ce am putea numi, ca ecou la acea «deutsche Misère» al lui Heine, «mizeria noastră franceză»: absența *tenace*, profundă, a unei reale culturi teoretice“. Această indicație a lui Althusser nu este numai o critică; ea este și, implicit, o punere în gardă, pentru că, într-adevăr, gîndindu-ne la ceea ce ne reunește aici, a elibera cîmpul „literar“ de presiunile dogmatice este o activitate esențială (de unde importanța punerii în gardă) cu condiția ca această „eliberare“ să fie dublată de o reală activitate teoretică, fără de care am aluneca spre un liberalism empirist, al cărui dogmatism răsturnat (refuzul dogmatic al teoreticului, poziția metafizică) este o altă formă de intervenție politică. Exemplele ilustrative în acest sens nu lipsesc. Mă voi mulțumi să-l citez pe cel mai recent, apărut în *les Lettres françaises* sub titlul *Le créer (Creatul)*:

Primul extras sau luare de poziție obscurantistă:

„Ca să mă explic mai direct: consider abordarea lingvistică a poeziei ca pe un soi de expediție, de explorare care merită să fie încurajată, cu o singură condiție, însă: ca exploratorul să nu uite niciodată acea zonă a poeziei a că-

rei trăsătură caracteristică este de a fi inexplorabilă, de a fi inexplorabilul“.

Al doilea extras sau concluzie :

„Și iată că omul scrie așa cum face dragoste. În depina și întreaga sa puritate...”

Aceasta ilustrează cum nu se poate mai bine de ce voința de a reveni asupra canonizării cuvintelor lui Lenin pare explicabilă doar într-o perspectivă care ia în considerare și dezvoltă câmpul teoretic deschis de Lenin, fără a expulza practicile semnificante în paradisul micilor abateri și al bunelor intenții. În ceea ce mă privește, voi spune că refuzul dogmatismului și refuzul eclectismului constituie una din condițiile necesare pentru a scoate gândirea lui Lenin din sala de conferințe, pentru a o transforma într-o armă critică, și că această cale presupune în *același timp* aplicarea gândirii lui Lenin la practica teoretică a literaturii și artei.

Deși „aplicare” nu e termenul exact și ar trebui găsită o noțiune care să nu situeze știința în această poziție transcendentă. Poate că astăzi s-ar putea propune, pentru a defini tipul de raport al câmpului de investigare a scriiturii cu științele, termenul de „duplicare” dialectică. Duplicare, în sensul în care în această activitate nu poate fi vorba de un mesaj, de o lege aplicată mecanic, ci de o dublă corespondență transformațională.

În „La Science de Lautréamont”², Sollers remarcă tocmai acordul fundamental între operația globală a lui Ducasse și gândirea revoluționară a lui Lenin, definind această cale, această lege de trecere : „nu numai o unitate a contradicțiilor, ci o trecere a *oricărei* definiții — calitate, trăsătură, aspect, proprietate — în *oricare* alta” (Lenin). Se știe că pentru Lenin, conceptul este o „formă de exprimare a mișcării”, „o flexibilitate multilaterală, universală a conceptelor, mergînd pînă la identitatea contradicțiilor — iată esențialul” și, de asemenea : „Dacă totul se dezvoltă, asta înseamnă că totul trece dintr-*unul* într-*altul*”. Aceste citate din Lenin, intersectînd și dezvoltînd „operația” lui Ducasse,

² În *Logiques*, coll. „Tel Quel”, Ed. du Seuil, reluat în *L'écriture et l'expérience des limites*, Ed. du Seuil, Livre de poche, coll. „Points”.

trasează aici, prin revenire, „trecerea” spre o teorie deschisă în textul lui Lenin. Teorie care nu este nici dogmatică, nici liberală, nici dogmatico-liberală, nici liberalo-dogmatică, ci științifică, adică o teorie care exclude, sub orice pretext și din perspectiva noastră — aceea a revenirii la activitatea și gândirea lui Lenin —, care exclude deci posibilitatea ca o mantie a lui Noe să fie aruncată asupra istoriei, fie ea și aparent „literară”.

Cu siguranță, nu e întâmplător faptul că, așa cum demonstrează Sollers, pentru câmpul care ne interesează, definițiile lui Ducasse pot fi reperate în teoria deschisă de Lenin, după cum definițiile lui Lenin trec în textul lui Ducasse. Și, pornind de aici, cu siguranță nu e întâmplător faptul că azi sîntem constrînși să punem, în mod ferm și fără nici un sutberfugiu, probleme care vizează această ultimă sută de ani de istorie aparent literară. Pentru a celebra centenarul morții lui Ducasse și pentru a face bilanțul acestei sute de ani pe care, într-un fel sau altul o moștenim, trebuie să ne raportăm la cercetările cele mai avansate. Aceste întrebări, care n-au fost puse niciodată câmpului ideologic dominant înfruntat de activitatea desfășurată, se află azi în centrul preocupărilor noastre. Însăși condiția cercetării pe care o întreprindem e legată de descifrarea și de deconstruirea ideologică a acestei ultime sute de ani, în cursul căreia a fost încetățenit sistemul de alianțe (dogmatism/reacționar) pe care burghezia se grăbește să-l oficializeze prin universități și în alte părți.

Burghezia (și mica burghezie, deci !) are cel mai mare interes ca practicile semnificante să rămână în *no man's land*-ul purei creativități : fără știință, fără filosofie și mai ales fără politică. Mesa se celebrează între „artiști”, în timp ce, de cealaltă parte a zidului de imagini, masele se cuminică.

Pentru a încheia, aș vrea să revin aici asupra studiului pe care l-am consacrat textului lui Ducasse. De îndată ce acest text a fost publicat, mi-am dat seama că lipsea dezvoltarea care l-ar fi putut articula în complexitatea întregului social. Am semnalat acest lucru într-o convorbire realizată atunci cu Jacques Henric. Dar, în acest sens, a tre-

buit să apară eseul lui Sollers și studiile Kristevei pentru ca eu să pot înțelege mai exact punctele pornind de la care această articulare fusese în mod inevitabil ratată. Faptul că diversele critici suscitade de acest *Lautréamont par lui-même* nu au subliniat carența amintită nu e deloc surprinzător, în măsura în care tocmai această carență permitea transferul unui anume tip de cercetare în contul exploatării literare și, mai ales, în măsura în care o revenire asupra carențelor, asupra acestor lipsuri implica un avans teoretic evitat cu grijă, în interesul lor, de criticii și exploatatorii literari. Fără să revin asupra aventurilor istorice ale textului lui Ducasse și, în primul rînd, asupra episodului suprarealist care, s-a văzut, nu e nici fără consecințe, nici lipsit de „interes”, am să mă opresc aici la două momente deosebit de semnificative ale acestor carențe care permit toate exploatările posibile. Primul moment vizează faimoasa falsă problemă a izvoarelor, iar cel de-al doilea, utilizarea romanului negru. În ceea ce privește „izvoarele” lui Ducasse, intenționînd pe atunci să smulg inteligibilitatea textului din filiația culturală de care nu fusese detașat, m-am lăsat prins, într-un fel, chiar în capcana pe care mi-am propus să o dezvălui. Punînd în discuție noțiunea de „originalitate”, atît de prețioasă apărătorilor metafizicii artei, artistului, creației etc., desprindem mecanic activitatea lui Ducasse de istoria gîndirii, pentru a nu o lua în considerare decît pornind de la istoria limbajului. Punct de vedere care ne permite desigur să reperăm existența permanenței unor anume structuri, cum sînt cele ale subiectului în retorică, dar care, ignorînd sau îndepărtînd determinările istorice ale semnificantului și implicațiile consistenței sale semantice, lasă drum liber tuturor investițiilor idealiste. La urma urmelor, dublul scop al acestei cărți era, pe de-o parte, să-l elibereze pe Ducasse de „religiozitatea” suprarealistă și, pe de altă parte, de prăfuita istorie a literaturii. Astfel, voind să evit „capcana” izvoarelor literare, am alunecat în capcana reversului său formalist. Așa cum, vrînd să evit „religiozitatea” suprarealistă — și Sollers a demonstrat foarte bine acest lucru — am alunecat, într-un anume fel, în capcana teologiei „blanchot”-ești. Astfel, tot

ce am notat încă de la apariția cărții mele, și anume „carența” înscrierii sale în istorie, era de fapt mult mai important decît ceea ce fusesem atunci în măsură să întrevăd, și îmi fusese disimulat de falsa problemă a izvoarelor; e vorba de constituirea unei istorii specifice prin lectura transformățională pe care o oferă un text. În această perspectivă, trebuie revenit aici asupra conceptului decisiv de „inter-textualitate”, așa cum, a fost definit de Julia Kristeva. Pe de-o parte, conceptul de *inter-textualitate* înlocuiește noțiunea de *intersubiectivitate* (Bahtin, „Le mot, le dialogue, le roman”³) („Cuvîntul, dialogul, romanul”) și, pe de altă parte: „Văzută ca text, *romanul* este o practică semiotică în care pot fi citite, sintetizate, traiectoriile mai multor enunțuri. Pentru noi, enunțul românesc nu este o secvență minimală (o entitate definitiv delimitată). Este o operație, o mișcare care unește, și chiar mai mult, *constituie* ceea ce s-ar putea numi *argumentele* operației care, în studiul unui text scris, sînt fie cuvintele, fie succesiunile de cuvinte (fraze, paragrafe) ca *sememe*. Fără a analiza entitățile (înseși sememele) vom studia *funcția* care le înglobează în text. Este vorba, într-adevăr, de o funcție, adică o variabilă dependentă, determinată, ori de cîte ori variabilele independente pe care le leagă sînt determinate; sau, mai clar, este vorba de o corespondență univocă între cuvinte sau între succesiunile de cuvinte. Este, deci, evident că analiza pe care o propunem, deși operează cu unități lingvistice, este de ordin translingvistic. Metaforic vorbind, unitățile lingvistice (și în special cele semantice) ne vor servi doar drept trambulină pentru a stabili *tipurile de enunțuri românești* ca tot atîtea *funcții*. Punînd secvențele semantice între paranteze, eliberăm *aplicația* logică care le organizează, plasîndu-ne astfel la un nivel *suprasegmental*. Aparținînd acestui nivel suprasegmental, enunțurile românești se înlănțuie în totalitatea producției românești. Studiîndu-le astfel, ne vom constitui o tipologie de enunțuri românești pentru a cerceta, într-o a doua etapă, proveniența lor extraromânească. Numai atunci vom putea defini romanul în unitatea sa și/sau

³ In *Recherche pour une sémanalyse*, coll. „Tel Quel”.

ca ideologem. Altfel spus, funcțiile definite pe ansamblul textual extraromanesc Te câștigă o valoare în ansamblul textual al romanului Tr. Ideologia romanului este tocmai această funcție *intertextuală* definită pe Te și cu valoare în Tr⁴ („Le texte clos”⁴) („Textul închis”). De asemenea, în „L’engendrement de la formule”⁵: „Această deschidere spre ceea ce generează sensul își găsește un agent eficace nu numai în complexele semnificante ci și în «extras», adică în citatul a cărui origine nu e indicată”.

În operația pe care o impune, acest concept de intertextualitate, așa cum îl definește Julia Kristeva, permite să conferim textului lui Ducasse, grație multiplelor extrase pe care le cuprinde (citate sau de altă natură), fundamentele istorice care-i aparțin și care, prin articulările lor, îi constituie în mod obiectiv forța. Nu intenționez să trec la elaborarea studiului presupus de această abordare critică a *Cînturilor lui Maldoror* care, de-a lungul istoriei idealiste specifice culturii noastre, ne-ar dezvălui țesătura contradicțiilor productive ale unuia din elementele determinante ale modernității noastre. Altfel spus, mă voi mulțumi să revin asupra organizării forțelor prezente în *Cînturile lui Maldoror*. Și, întâi de toate, în special asupra a ceea ce, pentru modul nostru de lectură și, mai ales pentru cel al secolului al XIX-lea, programează fundamental orice operă numită încă „operă de imaginație”, adică numele autorului. Ceea ce apare înscris la începutul ediției *Cînturilor lui Maldoror*, acest nume de Lautréamont, înainte de a fi un pseudonim, este un program asupra căruia nu se va insista niciodată îndeajuns. Într-adevăr, chiar înainte de a deschide cartea și chiar înainte de a-i citi titlul, cititorul a intrat deja în contact cu ceea ce constituie travaliul scriitorului, și anume, transformarea titlului romanului lui Eugène Sue, LATREAU MONT într-un nume LAUTREAMONT, care va semna un „alt” roman. Faptul că primele două ediții ale Cîntului I au apărut fără semnătură nu schimbă cu nimic rolul jucat de pseudonim; aceasta înseamnă pur și simplu

⁴ Idem.

⁵ Idem.

că programul nu ar fi fost realizat doar în urma lecturii acestui Cînt I izolat. Tot astfel, atunci cînd în strofa a cincea a Cîntului VI, Maldoror îi scrie lui Mervyn, pregătindu-și doar proiectul, se mulțumește cu „trei stele în loc de orice semnătură...” (Cîntul VI, strofa 5), chiar cele trei stele cu care au fost semnate primele două ediții ale Cîntului I. În ceea ce privește, în mod special, *Cînturile lui Maldoror*, o argumentare solidă nu se poate baza, în nici un caz, pe variantele unei publicări parțiale. Complexul lautrémontian trebuie abordat pornind de la ediția completă a Cînturilor, iar drept semnătură a acestui complex figurează o deplasare semnificantă, o transformare semnificantă. Caracterul citațional (citât din romanul lui Sue), și transformațional (LatréaUmont/LaUtréamont) al activității scriitorului este înscris la începutul cărții; scriitorul se recunoaște în această transformare și, vrînd nevrînd, ea este în mod incontestabil mărturia unui travaliu asupra semnificantului, travaliu care ia în considerare și își asumă implicațiile sale literare, constituindu-i în același timp istoria. (Să notăm cu aceeași ocazie că U din DuCASSE face obiectul operației LatréaUmont/LaUtréamont). Această activitate transformațională în loc de semn al proprietarului unei scriituri nu este oare argumentul operației „romanești” care ne este propusă? Și pentru că acest argument se constituie, în trecerea de la o carte la alta, dintr-un element transformat, nu ni se sugerează oare să căutăm în consistența acestei „alte” cărți, a acestei cărți diferite (în care un titlu modificat ia locul unei semnături), nu sîntem oare îndreptățiți să căutăm multitudinea elementelor care alcătuiesc operația globală *Cînturile lui Maldoror*: „Cel ce cîntă nu ține să-i fie cavatinele lucru necunoscut; dimpotrivă, el își trage laudă din aceea că gîndurile semețe și rele ale eroului său se întîlnesc la toți oamenii”. (Cîntul I, strofa 4) *.

Pornind de aici, trebuie să relevăm imediat două lucruri: pe de-o parte, caracterul romanului lui Eugène Sue, *Latréau-*

* Aici și în continuare am folosit ediția Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror*, Opere complete, traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, Univers, 1976.

mont, care se situează la granița romanului negru și a romanului popular sau a foiletonului. Acest ultim gen își va consacra scriitorul și va servi, din motive ideologice foarte precise, carierei sale politice. Trebuie să facem aici o trimitere la analiza lui Marx din *Sfînta Familie*, analiză care pune în evidență, prin romanul lui Eugène Sue, *Misterele Parisului*, structurile romanului foileton, într-un mod care ne obligă să luăm în considerare această analiză din momentul în care abordăm *Cînturile lui Maldoror*. (A se vedea în acest sens *Souscription de la forme*, în *Théorie d'ensemble*) (*Subscripția formei* în *Teorie de ansamblu*). Referirea inițială pe care o semnalează pseudonimul ales de Ducasse deschide într-adevăr o perspectivă în care romanul lui Eugène Sue ocupă un loc apropiat de cel pe care i-l recunoaște Marx. Dacă, asemeni personajului care dă titlul romanului lui Eugène Sue, Maldoror descinde din eroii negri, în *Cînturile lui Maldoror* nu apare nici un text extras dintr-una din cărțile lui Eugène Sue. Se poate deci afirma că romanul foileton este semnalat încă de la începutul Cînturilor, ca dealtfel și la sfîrșitul lor (Cîntul VI), ca manifestare exterioară, ca text „extra-romanesc” pe care operația scriiturii îl va transforma, constituindu-l în propria sa istorie. Nu trebuie să uităm că raportul pe care *Cînturile lui Maldoror* îl întrețin cu romanul foileton sau popular și cu romanul negru este caracterizat — și aceasta din momentul primei ediții a Cîntului I — ca „diferențial”, în structura cea mai aparentă a cărții, prezentată nu ca o suită de capitole, ci ca o suită de cînturi. Structură care trebuie citită ca trimițînd la transformarea semnificantă care a produs pseudonimul (travaliu al poeziei); structură care, așa cum am remarcat deja, este definită în text: „Cel ce cîntă nu ține să-i fie cavatinele lucru necunoscut...” Să notăm definiția pe care Littré o dă cuvîntului „cavatină”: „Termen din muzică. Un fel de arie, de obicei destul de scurtă, care nu se repetă și care apare adeseori într-un recitativ impus”. Pe de altă parte, „cavatină” vine din italianul *cavatina*, din *cavare*, *creuser*. * Avem astfel prezentat, dincolo de simpla

* „a scobi, a face o cavitate, fig. a aprofunda” (Petit Larousse).

copie mecanică, singura pe care o practicăm aici, modul de investigare impus de *Cînturile lui Maldoror*. Dacă din rațiuni pe care am să le expun mai încolo, referința extra-romanescă este foiletonul și, prin el, romanul negru, adică formele romanești descifrate și utilizate ca semnificat, titlul cărții lui Ducasse și referința culturală pe care o presupune acest titlu indică în mod clar pe seama cărei activități este pusă această descifrare. După părerea mea, *Cînturile lui Maldoror* cîntă, iar acest cîntec dezvăluie, aprofundînd implicațiile semnificatului, multidimensionalitatea istorică a semnificantului. Raportul dialectic al practicii poeziei, așa cum o definește Ducasse (definiția „cîntului”) și al practicii romanului, așa cum este definită de poziția sa socială ca foileton, produce în mod inevitabil o lectură diacronică a unui anume mod de refulare culturală. Aceasta apare ca fronton ca semn pseudonim și ca titlu.

Dubla înscripție inaugurală presupune dezvăluirea, în *Cînturi*, a complexului operatoriu pe care Julia Kristeva îl definește ca „argument al operației” ideologice a romanului, funcție „intertextuală”. Relevarea elementelor care ne-ar permite o definire a „argumentelor” productive din *Cînturile lui Maldoror* rămîne încă de făcut, nefiind pînă azi abordată decît ca cercetare a „izvoarelor”, punct de vedere a cărui îngustime exclude din principiu elementele determinante ale travaliului scriiturii. Această cercetare a „izvoarelor”, precum și lista scriitorilor din care Lautréamont a operat multiple (sigure sau posibile) extrageri, se datorează unei teze susținute la Sorbona în 1950 sub titlul *Quelques sources de Lautréamont* (*Cîteva izvoare ale lui Lautréamont*) de către Pierre Capretz ; în mare parte, ea a fost recent utilizată și, într-o oarecare măsură, completată într-una din acele cărți cu „Note, subiecte de studiu și aprecieri”, pe care editura Bordas le oferă universitarilor obosiți (în colecția „Les classiques contemporains Bordas”, Lautréamont. *Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*, de Philippe Sellier) (*Cînturile lui Maldoror, Poezii, Scrieri*). Această listă, care nu poate fi considerată decît ca o aproximare grosolană, se prezintă astfel : mai întîi, — și pentru a respecta ceea ce, după părerea mea, programează metoda lui Ducasse, altfel spus, tot ceea

ce este de citit și citibil în pseudonimul ales și în travaliul pe care această alegere îl presupune — mai întâi deci, romanul foileton și romanul negru (Eugène Sue, Ponson du Terrail, Maturin etc.) și genurile nobile ale literaturii contemporane care se grupează sub numele de Romanticism (Lamartine, Musset, Hugo, Byron, Goethe, Poe, Baudelaire etc.), Shakespeare, Dante, Noul și Vechiul Testament, Lucretiu, Homer. Și această listă se bazează, la urma urmelor, cel mai adesea, pe apropieri despre care se poate spune doar că nu sînt defel convingătoare. Iată, de exemplu, o apropiere stabilită de Pierre Capretz și reluată în cartea lui Philippe Sellier; apropiere între o secvență de frază din *Cînturile lui Maldoror*: „Adeseori, cu mîna dusă la frunte, în picioare pe punțile corăbiilor, în timp ce luna se legăna între catarge cu mișcări iregulare...” și o altă din *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (*Itinerar de la Paris la Jerusalem*) al lui Chateaubriand: „Luna părea că se leagăna între catargele și parîmele vasului...” Astfel, intervenția lui Chateaubriand în *Cîntul* întâi este justificată prin această imagine convențională, „luna se leagăna între catarge”. Bineînțeles, nu am întocmit o listă a frecvenței cu care această imagine apare în istoria literaturii occidentale, dar sper ca ea să nu fi fost folosită decît de două ori. Aproprierea, reală sau posibilă, e trasă de păr și, în final, nu ne aduce altceva decît certitudinea, pe care o putem cîștiga și altfel, că Ducasse i-a citit atent pe romantici. Dacă am ales acest exemplu de îngustime a descifrării pe care o oferă cercetările asupra „izvoarelor” lui Lautréamont, este pentru că el mi s-a părut că reprezintă ceea ce trebuie în mod constant evitat în abordarea acestei activități: strivire didactică, elan metafizico-poetic. Doar pornind de la marea distanță pe care o instituie pseudonimul și titlul, trebuie întotdeauna să gîndim și să organizăm multitudinea de informații furnizate de *Cînturi*. Iar dacă aceste informații sînt de ordin literar, nu trebuie omis să le analizăm mai ales în ceea ce privește organizarea lor, în funcție de utilizarea specifică, a acestora și de rolul pe care îl joacă unele față de altele, adică față de o serie de alte informații a căror referință extra-literară poate părea la prima vedere în con-

tradiție cu primele. Mă gândesc aici în special la pătrunderea în *Cînturi* a unui vocabular științific sau la celebrele „extrase” din *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* (*Enciclopedie de istorie naturală*) a Dr. Chenu, ca și la vreo descriere medicală luată dintr-un articol din „*Revue des deux mondes*”. Care este de fapt situația acestei alte devieri, acestei noi distanțe înscrisă în textul lui Ducasse, între romanul foileton (sau popular), romanul negru, romantism și aceste precizări științifice? Cred că tocmai în acest spațiu trebuie acționat dacă vrem să abordăm în mod diferit referințele culturale enunțate mai înainte în succesiunea lor lineară.

Multiplele citate sau referințe care pot fi găsite în *Cînturi* nu trebuie puse toate pe același plan; ele funcționează unele în raport cu altele, după moduri de productivitate diferite; iar odată stabilită dezvoltarea lor generală — mai rămîne încă ceva de făcut — trebuie să fie analizate în spațiul organismului în care se află. Dacă, de exemplu, — așa cum am făcut-o mai sus — luăm în considerare romanul foileton sau romanul negru, este evident că astfel avem în vedere (prin Eugène Sue, între alții) pertinența unui nou text definit prin condițiile sociale care au determinat această evoluție — regres al unui gen românesc. Regres despre care voi spune că, din punct de vedere sociologic, este răspunsul ideologiei dominante dat unei noi categorii sociale de cititori. Deci, din moment ce am luat în considerare, în travaliul lui Ducasse, inteligibilitatea acestui text, nu o mai putem omite, oricare ar fi „argumentele” productive abordate. Tipul de raport care se stabilește astfel între o formă de scriitură și complexitatea întregului social, dacă apare în trecerea de la romanul negru la romanul foileton va apărea, de exemplu, și în cazul trecerii de la romanul cavaleresc la romanul negru. Philippe Sellier găsește astfel reminiscențe ale romanului cavaleresc în strofa 7 din *Cîntul V*. Va trebui totuși să luăm o serie de precauții în acest sens. Se știe că pornind de la romanul negru, Sade își definește obiectivele romanești în *Idée sur les romans*, unde califică romanul negru drept „nelipsit fruct al zdruncinărilor revolutionare”; dar mai știm că Ducasse înscrie, la începutul *Cînturilor*, cei doi termeni antagoniști ai unei contra-

dicții care depinde de un anumit tratament al semnificativității și care exclude din câmpul său orice nivelare sociologică. De la „Lautréamont“ la *Cînturile lui Maldoror*, Ducasse programează de fapt trecerea de la un „mai puțin scris“ (romanul foileton „Lautréamont“), rescris, la „CÎNT“-ul scriiturii. Tocmai în acest program trebuie înscrise toate scriiturile pe care el le propune și care determină de fiecare dată apariția a ceva mai mult sau mai puțin refutat din istoria noastră. Altfel spus, și rămînînd la același exemplu, în raportul Roman-negru/Roman-foileton, nu trebuie să ne mulțumim cu explicația sociologică, fie chiar a lui Sade, ci trebuie să subliniem cu atenție că textul înscris acolo, întîi aparent, ca „nouă categorie“ socială de cititori, se datorează unei puternice presiuni a materialismului, după cum, în spatele „zdruncinărilor revoluționare“ care, după Sade, generează romanul negru, nu trebuie să uităm — și aceasta chiar în textul lui Sade — prima revoluție materialistă. Din aceste două momente istorice și din ceea ce ele implică, vom obține grila capabilă să descifreze romanul negru și pe Sade, *Cînturile lui Maldoror* și lectura pe care Ducasse o face rolului obiectiv al romanului foileton.

Acest text materialist, al cărui câmp (cînt)* nu este aici decît schițat în raportul său cu o anumită productivitate scripturală, nu poate fi abordat istoric, în practica specifică nouă, decît cu ajutorul revelatorului scriiturii ducassiene. Acesta stabilește atît situația „extraselor“ cît și logica diverselor contradicții care constituie „argumentele operației“: fie că e vorba de elemente de împrumut, ușor de definit, fie de texte constituite prin raportul mai multor elemente. Pentru a reveni foarte pe scurt la lista „izvoarelor“ și a elementelor mai mult sau mai puțin citaționale pe care le-am enumerat mai înainte și, între altele, la grupul de referințe aparținînd în majoritate Vechiului Testament, se cuvine să notăm că Ducasse, ca dealtfel întreaga mitologie creștină, le pune sub semnul răsturnării. Astfel, „mana“ biblică, hrana miraculoasă trimisă evreilor în pustiu (*Exodul*, XV, 15) devine în strofa 10 Cîntul II un elogiu al matematicii: „M-am

* Autorul se bazează pe omofonia *champ* / *chant*.

hrănit, în prinos, din *mana* voastră rodnică și am simțit că omenirea creștea în mine și se făcea mai bună” ; în același fel, în strofa 3 din Cîntul IV, Maldoror e asimilat cu bunul Samaritean din Evanghelie. Consider că e inutil să revenim asupra modului în care sînt tratate în Cînturi religia și „scripturile” — tratament pe măsura poziției centrale pe care ele o ocupă în cultura noastră și, în mod special, în cadrul romanului negru. Și totuși, se înțelege, nu numai textul romanului negru îi permite lui Lautréamont să citească răsturnarea pe care o operează. Romanul negru este, într-adevăr, dominat de forma negativă investită de ideologia creștină (vom găsi cîteva admirabile exemple în acest sens în *Melmoth*, în *le Moine* (Călugărul), ca să nu mai vorbim de *Vathek*) cu atotputernicele vrăjitorii. Răsturnarea lautréamontiană este datorată aici unei modalități de a scrie care, punînd fantasmagoriile romanului negru față în față cu datele științifice (fie ele chiar ale logicii celei mai elementare), produce în mod inevitabil un scepticism care ne orientează în alte direcții spre a ne bucura de foloasele lecturii. Cu siguranță că poziția romanului negru ar apărea centrală — și se pare că toate textele, chiar și cele care nu depind direct de el, ajung aici — (fie Shakespeare : scena cimitirului — sau Dante : cîteva versuri din *Infernul*), dacă nu ar exista acest insistent și ireductibil efect de știință a cărui constantă manifestare contradictorie reduce și strică (prin rîs) orice tentativă de evaziune simbolică (ceea ce comentatorii pripiți numesc „umorul” lui Lautréamont). Sollers a demonstrat că trebuie să ne concentrăm asupra acestui efect de știință dacă vrem să ajungem la înțelegerea prodigioasei mașini textuale a Cînturilor. Iar dacă cercetăm această problemă, între toate referințele care pot fi detectate în travaliul întreprins de Ducasse, numai referința la *De Natura Rerum* este responsabilă de această scientificitate. Caracterul paradoxal al prezentei situații este următorul : tocmai în ceea ce privește referirile la Lucrețiu în Cînturi, comentatorii (care nu omit dealtfel să citeze pînă și cea mai îndoielnică reminiscență) se dovedesc deosebit de parcimonioși, mîrginindu-se, în general, la a cita numai strofa 13 din Cîntul II, pe care o apropie de primele versuri din Cartea a II-a din

De Natura : „E dulce de pe mal să vezi pe altul / Cum se trudește cînd noianul mării / E răscolit de vînturi...” Această apropiere, nici mai mult nici mai puțin justificată decît o alta, de îndată ce ne oprim asupra ei, subliniază arbitrarul acestei lecturi a „izvoarelor”, așa cum este ea practică de comentatorii lui Ducasse. Fără să abordăm sistemul punerii în scenă a lui *De Natura Rerum* în *Cînturile lui Maldoror*, este izbitor faptul că începînd din momentul în care optăm pentru această dublă lectură, acest tip de apropiere se demultiplică, astfel încît cele două cărți par cel mai adesea că se acoperă una pe alta. Să nu uităm că Ducasse l-a studiat foarte probabil pe Lucrețiu la orele de retorică, cu acel comentariu stupid, ușor de imaginat, și din care pot fi întîlnite și azi pasaje întregi în prefetele edițiilor la *De Natura*. Pentru a rămîne la posibilele apropieri între cele două cărți, strofa despre ocean din Cîntul I al lui Maldoror se referă, la fel de mult ca și cea din Cîntul II, la Cartea a II-a din *De Natura*. Dacă Lucrețiu utilizează metaforic oceanul pentru a oferi cititorului o imagine a materiei :

„Eu chiar dac-aș prepune că atomii
Cei urzitori ai unui singur lucru
Plutesc în număr mărginit în spațiu,
De unde-n care loc, prin ce puteri
Și cum să se-nîlnească ei vreodată
Într-un noian de-atomi cu alte forme
Și-n val-vîrtejul lor atît de mare?” *

(Lucrețiu, *Cartea II*, vers 540, 551)

în formularea poetică a lui Lucrețiu, „întîns ocean al materiei” ** devine, în Cîntul I al lui Maldoror, „nămețirea materială a oceanului” :

„Bătrîn ocean, nămețirea ta de materie nu se poate asemui decît cu măsura ce-ți faci de cîtă putere vie a fost nevoie spre a zămisli întregul îngrămădirii tale” (Lautréamont, Cîntul I, strofa 9). Comparația este notată în textul lui Lau-

* Lucrețiu, *Poemul naturii*, traducere de T. Naum, Editura științifică, București, 1965.

** În traducerea lui T. Naum, „val-vîrtejul lor atît de mare”.

tréamont („nămețirea ta de materie nu se poate *asemui*“); în această strofă a Cînturilor e prezentă chiar metafora lui Lucrețiu, strofă care, pe de altă parte, dezvoltă primele versuri și versurile 550 pînă la 560 din Cartea II din *De Natura*.

Lucrețiu poate fi regăsit și în modul în care Lautréamont folosește argumentul materialist al diverselor fenomene ale viziunii (sau simulacre). Argument al turnurilor pătrate care par rotunjite și care, venind probabil din Epicur, se regăsește în Cartea IV, versul 353—363 din *De Natura*.

„N-aș spune că privirea ne înșeală atunci cînd, de la mare depărtare ea vede turnul mic și rotund, în timp ce de aproape el e mare și pătrat“ Epicur, citat de Sext. Emp. (adv., dogm. I, math. VII, 203—216).

„Privind din depărtare niște turnuri
În patru muchii, îți par că sînt rotunde,
Căci orice colț se vede de departe
Tocit sau mai curînd nici nu se vede“

(Lucrețiu, *Cartea IV*, vers 353)

„Doi stîlpi, ce nu era greu și încă mai puțin cu neputință să fie luați drept baobabi, se zăreau în vale, ceva mai mari ca două bolduri. Într-adevăr, erau două turnuri uriașe...“ (Lautréamont, Cîntul IV, strofa 2).

Tot astfel, putem apropia strofa a III-a din Cîntul V („Sfîrșirea cînd și cînd a puterilor omenеști...“) de versurile 460—485 din Cartea a III-a a lui Lucrețiu (versuri consacrate „sufletului înclinat spre boală și spre vindecare, deci spre moarte“).

Lautréamont notează :

„Cine nu știe că, atunci cînd lupta se prelungește între eul plin de mîndrie și creșterea înfricoșătoare a catalepsiei, spiritul halucinat își pierde judecata ? (A se vedea întreaga strofă)

și Lucrețiu :

„...Ba adese sufletul
Cărarea-și pierde cînd e bolnav trupul :
Ieșit din minte, tu vorbești aiurea,

Ades te prinde-un somn adînc și veșnic,
 Îți cad în jos pleoapele și capul
 Și nu-i auzi nici nu-i mai poți cunoaște
 Pe cei de stau în jurul tău..."

În definitiv, asemenea apropieri posibile, verosimile pot fi descoperite la nesfîrșit. Lautréamont ia în considerare opinia lui Epicur și a filosofilor antici care considerau somnul și pierderea cunoștinței drept un început al morții; el utilizează această opinie, dezvoltînd-o și corectînd-o: „Magnetismul și cloroformul, cînd își dau osteneala, știu cîteodată să dea naștere la fel unor asemenea catalepsii letargice. Ele n-au nici o asemănare cu moartea: ar fi o mare minciună a o spune" (Cîntul IV, strofa 6). Divagațiile psihologice prilejuite de analizele tematice ale Cînturilor vor trebui să-și apere din greu prea subtilele raționamente dacă încercăm, de exemplu, să reperăm sistematic tot ceea ce Ducasse a împrumutat și a pus în scenă din *De Natura*. Și aceasta, fie că e vorba de „tema" elementului lichid în Cînturi, fie de „tema" furtunii etc. Am sesizat deja modul foarte general în care se face apropierea strofei 13 din Cîntul II de primele versuri ale Cărții a II-a din *De Natura* dar, din moment ce acceptăm o asemenea apropiere și din moment ce sîntem interesați de tematismul Cînturilor, de ce să ne oprim aici și să nu încercăm să analizăm lucrurile mai îndeaproape? Am descoperi astfel fără greutate că dacă toate, sau aproape toate, ilustrările și metaforele pericolului la Lucrețiu trimit la mare, la *ocean*, la *furtună* — și aceasta de la un capăt la altul în *De Natura* — le regăsim utilizate (aparent) identic în Cînturi. Același lucru se poate spune despre fanteziile idealiste ale lui Bachelard privind un „bestiar" pe care Lautréamont l-a împrumutat cel mai adesea direct de la Lucrețiu. Pentru Bachelard este surprinzător faptul că în Cînturi fauna domină flora. O primă lectură la *De Natura* e suficientă pentru a constata că e vorba de același lucru — și aceasta din simplul motiv că materialistii sînt preocupați de animalul uman mai mult decît de vegetalul uman. Obsesia și amenințarea *somnului*, subliniate de Blanchot, constituie, așa cum am văzut-o, una din

preocupările filosofilor antichității, și care se regăsesc pe larg dezvoltate în *De Natura*. La fel și pentru superstițiile, religiile, miturile și toate celelalte simulacre pe care Lucrețiu le denunță și le explică și care apar reutilizate în *Cînturi*. Fie că e vorba de *vedere* (între alte, Cîntul IV, strofa 2), de faimoasa strofă a *surdității* (Cîntul II, strofa 8), de *miros*, în cazul căruia referirea la teoria atomilor ce apare în toate Cînturile este net menționată („Mirosul tău nu simte o cît de mică undă? Ce va să zică un prefăcut... Nervii tăi olfactivi sînt în sfîrșit mișcați de simțirea atomilor *mirositori*...” Cîntul IV, strofa 5), de *gust* („Ți-oi spune acum de ce aceeași hrană / Vedem că nu oricărui-a-i priește :/ Ce li se pare unora că este / Amar și rău, aceea li se poate / Părea că este foarte dulce altora. / Așa-i de mare aici deosebirea / Și felurimea, -ncît ce-i pentru unul / O hrană, pentru altul e-o otravă : / Un șarpe atins de-a omului salivă, / Se sfîșie cu gura lui și piere, / Dar stirigoaia, zadarnica otravă, / Îngrașă caprele și pitpalacul!”, Lucrețiu, Cartea a IV-a, versurile 630—640). „Dacă ai o slăbiciune vădită pentru acadele (minunată farsă a naturii), nimeni n-o va socoti ca pe o crimă; dar cei a căror înțelegere, mai puternică și în stare de lucruri mai mari, preferă piperul și șoricioaica, au bune temeiuri de a face astfel, fără a avea de gînd să-și impună pașnica lor predominare celor care tremură de frică în fața unui chițcan...” (Cîntul V, strofa 1). S-ar mai putea stabili o paralelă între „androgenul” lui Lucrețiu (Cartea a V-a, versurile 830—840) și „hermafroditul” lui Lautréamont (Cîntul II, strofa 7). Dacă Philippe Sellier consideră unică „oaza” pe care o constituie această strofă din Cînturi, lucrul acesta nu se datorește oare faptului că Lucrețiu plasează androgenul printre monștrii pe care „pămîntul s-a chinuit să-i zămislească la facerea sa” în „copilăria lumii” și că Lautréamont a împrumutat în același timp și „monstrul” și situația sa? Pe scurt, nu am termina niciodată să evidențiem în textura Cînturilor firele împrumutate de la Lucrețiu, pe care Lautréamont le organizează și reorganizează în noi desene (proiecte): „Sistemul gameilor, al modurilor și înlănțuirea lor armonică nu se întemeiază pe legi naturale invariabile ci e, dimpotrivă, consecința

principiilor estetice care s-au schimbat odată cu desfășurarea progresivă a omenirii și care se vor mai schimba" (Cîntul VI, strofa 6). Astfel, unele informații științifice detectabile în Cînturi ca, de exemplu, greșea pe un șobolan viu a cozii altui șobolan și toate împrumuturile din *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* a dr. Chenu, trebuie citite în perspectiva unei rescrieri, a unei alte scrieri a *Naturii lucrurilor*. Într-adevăr, dacă proiectul unui poem didactic („în felul acesta, îmi va fi cu putință să încep, cu drag, prin acest al șaselea cînt, *seria poemelor instructive* pe care abia aștept să le dau la iveală", Cîntul VI, strofa 2), proiectul unui discurs la persoana întâi adresat cititorului, dacă împărțirea în șase părți (șase Cărți și șase Cînturi) apar și la Lucrețiu și la Lautréamont, operația pe care trebuia să o întreprindă Lautréamont în acest sfîrșit de secol al XIX-lea nu poate fi considerată un simplu efect de redublare formală, adică o mecanică extragere citațională. Programate de știința materialistă (*De Natura Rerum*, între altele) și de istoria sa, sau istoria refulării sale, *Cînturile lui Maldoror* revalorifică tezele materialiste (Lucrețiu) în cîmpul ideologic în care materialismul a fost întotdeauna refulat. De aici rezultă și marea deschidere a contradicției sau acest efect de știință care descentrează și revelează în permanență „ticurile" absurde ale gândirii idealiste. Dacă, plecînd de la cele afirmate anterior despre modul în care Lautréamont folosește — pornind de la acel „beau comme" — toposul lumii răsturnate și negația ca element constitutiv al conținutului negat, vom observa clar eficacitatea dialectică a noului sistem global instaurat de Ducasse. Chiar în text, acest *sistem* este semnalat ca atare și cel mai adesea cu ajutorul unui vocabular pe care îl regăsim la fel de determinant în articularea discursivă a lui Lucrețiu. Aș spune că în cadrul corpus-ului cultural al lui Ducasse (roman negru, romantism, roman foileton), materialismul lui Lucrețiu este cel care produce saltul calitativ al „Științei lui Lautréamont": „Avem avantajul de a scrie după alții, noi, cei mai abili dintre moderni" (*Poezii*). Obiectivele pe care Lautréamont le recunoaște în Cînturi ca fiind ale sale: „omul, creatorul și subiectul", nu sînt oare, într-un alt context istoric, cele din *De Natura*?

Iar întregul vocabular care ordonează Cînturile nu este oare cel care justifică teoretic dezvoltarea poemului didactic al lui Lucrețiu : *metodă, teză și explicații ale legilor naturii*. La Lucrețiu : „Dar nu-ntr-adins, cu iscusința minții / S-au așezat atomii fiecare / La locul lui și ce mișcări să facă / Nu ei au hotărît, fără-ndoială ! / Ci mulți dintr-înșii de-o vecie-ntreagă / Schimbîndu-și locul fel și chip, întruna / Se tot ciocnesc prin univers, și astfel, / Cercînd tot felul de mișcări, tot felul / De-ntrulocări ajung pînă la urmă / La întocmiri asemenea cu-aceea / Din care-a răsărit și lumea noastră” (Cartea I, versurile 1000—1028) ; fapt pentru care la Ducasse : „Primele principii trebuie să fie în afară de orice discuție” (*Poezii*, I). Am putea trece la nesfîrșit de la o carte la alta ; iar în virtutea regulei ducassiene : „Fenomenul trece. Caut legile” (regulă direct împrumutată de la Lucrețiu), am fi pierdut mai puțin timp în labirintul fenomenelor care „expun” legile Cînturilor, dacă am fi recurs mai devreme la textul materialist, coloana vertebrală a Științei lui Lautréamont. În jurul acestei coloane se răsucesc și se desface întreaga istorie pe care Lautréamont o pune în scenă înainte de a-i expune scheletul deasupra cupolei Pantheonului. Putem relua acum dezvoltarea posibilelor referiri lautrémontiene, observîndu-le astfel cum se organizează : Homer reluat de Lucrețiu, nașterea și apoi dezvoltarea creștinismului cu refulările și sublimările pe care acest moment le presupune (*Divina Comedie*), romanul cavaleresc, apariția textului materialist sub forma sa mecanicistă (*Sade*), exploatarea metafizică a acestuia de către burghezie, romanul negru, nevrozele specifice ideologiei burgheze, romantismul, revoluția industrială, romanul foileton / *Cînturile lui Maldoror — Poezii*.

Și aceasta avînd în vedere faptul că schematismul unei asemenea organizări e reluat într-o „lectură” care golește diversele niveluri de înscrisere ale „fiecărui” istorice puse în scenă de această lectură. Dacă reținem definiția pe care Lautréamont o dă metodei sale în strofa 4 din Cîntul I : „cel ce cîntă nu ține să-i fie cavatinele lucru necunoscut,” vom putea spune că această „compoziție” a Cînturilor se prezintă asemeni unei mari „opere” istorice, *scrisă și interpre-*

tată de Isidore Ducasse. Pentru a elucida acest aspect al compoziției cvasimuzicale a Cînturilor, trebuie insistat și revenit spre a clarifica întru totul ceea ce Ducasse lasă să se înțeleagă în diversele notații răspîndite ici și colo, referitoare la o asemenea definiție. Trebuie să acordăm o atenție deosebită notațiilor despre „cavatine” din strofa 4 din Cîntul I și să remarcăm în tot spațiul Cînturilor varietatea utilizărilor acestui cuvînt de către Lautréamont. Se poate spune că, în ansamblu, o dată în plus aici, referința e Lucrețiu; lucru evident în primul rînd în raportul poezie-cînt. Poemul didactic al lui Lucrețiu „cîntă” natura: „Eu cerul vreau și-a lui înfățișare / Să-ți lămuresc; Eu vreau să *cînt* furtunile / Și fulgerele cele sclipitoare...” (Cartea a VI-a, versurile 70—100); dealtfel, se admite în mod curent că poezia este un cînt, dar cea mai evidentă apropiere între Lautréamont și Lucrețiu apare în Cartea V (versurile 1270—1300) și se referă la modul în care poetul latin utilizează invenția „cîntului” în descrierea nașterii diverselor moduri de activitate umană. Pasajul, care îl urmează imediat pe cel consacrat „începuturilor și progreselor agriculturii”, trebuie citat în întregime: „Să imitez-a păsărilor glasuri / Cercară oamenii mai înainte / Ca ei să-și poată *fermea auzul* / Cu *cîntece frumos metșeșugite*. / Întîi susurul mulcom al zefirului / Prin trestile cele găunoase / Le-a dat îndemn țăranilor să sufle / În niște țevi goale de cucută. / Apoi, încet, încet ei învățară / Și cîntecele jalnice pe care / Cu degetele lor le scot păstorii / Din fluierul cel născocit de dînșii... / Cu-ncetul se descoperă tot lucrul, / Cu-ncetu-l scoate mintea la lumină!” Bineînțeles, Lautréamont va reveni asupra analogiei, devenită convențională, între poezie și cîntecul păsărilor, dar modificînd-o puțin: „Păsările, trezite, privesc minunate această figură melancolică, printre crengile arborilor, și privighetorul nu vrea să-și înalțe *cavatinele* lui de cristal” (Cîntul II, strofa 7). Să notăm că e vorba de strofa consacrată „hermafroditului”, strofă pe care am apropiat-o ceva mai înainte de versurile pe care Lucrețiu le consacră — în același pasaj care ne-a reținut atenția pînă acum — „androginului”. Revenirea lui Ducasse asupra versurilor lui Lucre-

tiu care descriu „copilăria lumii“ se verifică deci, pentru a doua oară în această strofă a șaptea din Cîntul II și își găsește, prin caracterul său referențial, o prelungire în extrasul din strofa 6 a Cîntului VI, pe care am citat-o deja, adică : „Sistemul gamelor, al modurilor și al înălțurii lor armonice nu se bazează pe legi naturale invariabile ci este, dimpotrivă, consecința principiilor estetice care s-au schimbat odată cu dezvoltarea progresivă a umanității, principii care se vor mai schimba încă“. Rescrierea lautrémontiană reia aici în dinamica sa versurile lui Lucrețiu. Se știe că, dacă în Cîntul VI, Lautréamont își propune să scrie romane : „De-aici înainte, sforile romanului vor surchidi trei personaje numite mai sus“ (Omul, Ziditorul și subiectul), pe tot parcursul cărții, această întreprindere apare ca poezie : „Poezia mea nu se va împlini decît din pornirea de a ataca, prin toate mijloacele, pe om, această fiară sălbatică, și pe Ziditor...“ (Cîntul II, strofa 5). Va trebui, de aceea, să căutăm în țesătura textului lautrémontian multiplele definiții cu ajutorul cărora poetul își caracterizează acțiunea : *Cînt — Cavatină — Poezie* constituie astfel o serie absolut determinantă. Problema pe care o punem pornind de la „cel ce cîntă nu ține să-i fie cavatinele lucru necunoscut“, este într-adevăr cea a definirii acestui cînt, cea a specificității lui. Philippe Sollers, cel dintîi care a pus accentul asupra rolului „deschiderilor“ *Poeziilor*⁶, notează între altele : „Oceanul, matematica, vârtejul — acestea sînt numele în spațiul cărora textul infinit acceptă să se recunoască, și nu în «ideile singulare» ale unei lecturi limitate (lineare, lingvistice)“ (...) „Tactica textuală dialectică, răspunzînd nu vocii civilizate, ci celei a «instinctului», este plurală, dar «uniformă și regulată». Să citim, de exemplu, în locul cuvîntului *păsări*, cuvintele *fraze* sau *cuvinte*, iar în locul lui *stol*, cuvîntul *text*⁷...“, în timp ce, pe de altă parte, poetul asimilează „oceanul“ maldororian, „textului“. Travaaliul scriptural la care se referă Sollers este într-adevăr lizibil în orice moment, în „gesta“ lui Maldoror și, pentru a rămîne la

⁶ „La science de Lautréamont“ în *Logiques*, coll. „Tel Quel“, 1968.

⁷ *Idem*.

metafora care îl organizează („această figură retorică aduce mult folos aspirațiilor umane spre infinitul pe care, în mod obișnuit, cei plini de prejudecăți sau idei false — ceea ce e același lucru — nu se străduiesc să și-l imagineze“), voi spune că acest travaliu scriptural este „cîntul“, „vocalizarea“ *Cînturilor lui Maldoror*. Fie că e implicit (cel ce cîntă nu ține să-i fie cîntul lucru necunoscut), fie că e explicit („cu toate acestea, simt nevoia să scriu... Cu neputință ! Ei bine, simt nevoia să-mi scriu gândurile ; ca oricare altul am dreptul a mă supune acestei *legi firești*“, Cîntul II, strofa 2), travaliul lui Ducasse trimite în permanență la actul transformațional al scriiturii sale. Iar acest lucru trebuie considerat ca organizare a străbaterii schemei istorice stabilite în urma unei prime lecturi lineare a Cînturilor. Întregul travaliu al lui Ducasse nu numai că autorizează, dar și implică trecerea „*oricărei definiții... într-o cu totul alta*“ ; iar dacă în strofa 9 din Cîntul I citim că una din „calitățile, trăsăturile, proprietățile“ „oceanului“ (măreția sa morală) comunică cu „gîndirea filosofului“ și cu „meditațiile poetului“, această „trecere“ (evident, reversibilă) este lizibilă în totalitatea Cînturilor. Procedul care permite o asemenea trecere este, demonstrativ, împrumutat din retorică (printre altele, metafora), fiind încredințat adverbului „*comme*“ . * Dar, avînd în vedere materialul care constituie textura referențială a lui Ducasse, ne vom opri aici în mod deosebit asupra demersului logic care ne conduce spre natura „cîntului“ ducassian. Dacă Ducasse îl reia pe Lucrețiu, atunci îl reia în primul rînd prin lectura specifică unei ore de retorică de la mijlocul secolului al XIX-lea, acest poem, această celebrare, acest cînt al naturii lucrurilor fiind studiat ca „fenomen“ cultural (fenomenul trece, eu caut legile). Iar activitatea textului lui Ducasse se va articula chiar pe refuzul dihotomiei natură-cultură (precum și, într-un mod anecdotic, pe cel al dihotomiei bine-rău) făcînd să se zdruncine sistemul de gîndire pe care-l reprezintă ; și aceasta, chiar și în rescrierea

* în rom. *precum, ca*.

lui Lucrețiu. Reluînd un Lucrețiu „al său“, Ducasse înțelege să se lase luminat și el de natura lucrurilor („Nu pizmuiesc nimic din ce-i al Ziditorului; dar să-mi îngăduie să cobor rîul ursitei mele, de-a lungul unui șir crescînd de crime glorioase. De nu, ridicînd la înălțimea frunții sale o privire iritată de orice stavilă, îl voi face să înțeleagă că nu e singurul stăpîn al lumii; că o mulțime de fenomene care purced nemijlocit dintr-o *cunoaștere mai adîncită a firii lucrurilor*, depun în favoarea părerii contrarii, și opun o hotărîtă dezmințire cu privire la trăinicia unimii puterii“, Cîntul VI, strofa 7). Astfel, Ducasse însuși își situează activitatea și tot ceea ce o determină într-o ordine naturală: „Sfîrșitul veacului al nouăsprezecelea își va vedea poetul (cu toate acestea, la pornire, el nu trebuie să înceapă cu o capodoperă, ci să *urmeze legea naturii*)“ (Cîntul I, strofa 14), iar ca urmare a acestui fapt, întregul text va fi *naturalizat*. Un transfer constant, o permanentă „circulație“ organică se stabilește între știința naturii lucrurilor și cea a scriiturii și a textului — a nu se confunda în nici un caz cu „caracterele“ acestei scriituri, cu fenomenele care, aparent, constituie acest text. Caracterele și fenomenele în discuție fac obiectul investigației Cînturilor, cărora le alcătuiesc textura, cu aceleași drepturi ca și celelalte (caractere și fenomene, culturale sau naturale). Ducasse reia legile lui Lucrețiu și le aplică atît la ceea ce ele susțin, cît și la ceea ce le susține (la limbajul care le susține); „observarea“ (cunoașterea) devine din acel moment un fenomen între altele, supus, ca și altele, legilor naturii, și în raport cu care istoria („scriitura“) se ordonează dialectic: „...Simt nevoia să-mi scriu gîndurile; ca oricare altul, am dreptul a mă supune acestei legi firești.“ Pe tot parcursul Cînturilor, această punere sub observație a fenomenelor suportului lingvistic este subliniată în multiple feluri, fie că e vorba de evidențierea adecvării semnificant/semnificat: „Voi statornici în cîteva rînduri cum Maldoror fu bun în timpii anilor săi dinții, cînd trăi fericit“ (Cîntul I, strofa 3), sau, mai explicit, de cea a diverselor niveluri de realitate, implicate de orice lectură, cum ar fi, de exemplu

aici, jocul dialectic al realității fenomenologice a rîndurilor, a suportului și a înscrierii pe care le determină: „Dacă e uneori îndreptățit a te lua după arătarea fenomenelor, acest cînt dintîi, sfîrșește aici“ (Cîntul I, strofa 14). O posibilă definiție a specificității „cîntului“ lautréamontian implică luarea în considerare a acestei supunerii a scriiturii la legile naturii, precum și investigarea metodei lui Ducasse. Altfel spus, reluarea și sistematică a tuturor conceptelor definite de materialism și aplicate de Ducasse științei scriiturii. Am văzut în ce mod comparația lui Lucrețiu, „vastul ocean al materiei“, devine în Cînturi „măreția materială a oceanului“, măreția care stă la baza acestei strofe a noua din Cîntul I, și care „nu poate fi comparată decît cu măsura necesară forței active care a născut întreaga masă“, iar pe de altă parte, am reținut felul în care acest element material investit parcurge toate Cînturile. Raportarea la poetul latin trebuie făcută activă, inteligibilă la nivelul fenomenului retoric (comparația) pe care Ducasse îl subliniază la Lucrețiu. Ducasse evidențiază că Lucrețiu *scrie* „ocean“ pentru „materie“, că în versul lui Lucrețiu, „oceanul“ este, într-un fel, elementul care „scrie“ materia, cuvîntul „ocean“ este „materia“ scrisă (cîntul), „textul“ materiei. Astfel, așa cum a arătat Sollers, poate fi detectată o circulație organică de la ocean la text și surprinsă constituirea materialistă a acestuia din urmă. Într-adevăr, dacă Ducasse îl reia cu atîta atenție pe Lucrețiu „al său“, nu o face pentru a-i abandona conceptele fundamentale (materialismul și atomismul). E uimitor faptul că nici un comentator nu a fost surprins vreodată de constanța acestui vocabular atît de puțin romantic într-o operă care, aparent, e atît de puțin rațională, cum sînt Cînturile. Pentru Ducasse, corpurile sînt alcătuite din atomi, „atomii aromatici“ care apar în strofa 5 a Cîntului IV, sau „...Dar știi tu dacă, în ciuda stării neobișnuite a atomilor acestei femei, prefăcută în cocă de frămîntat/ ... /ea nu mai trăiește încă?“ (Cîntul V, strofa 2). Textul însuși ne apare sub această formă constitutivă. Dacă ne limităm la raportul ocean/text (ar putea fi extrase și altele în acest sens), putem remarca

în strofa 10 a Cîntului VI felul în care „valurile zbuciumate ale *mării maldororiene*” împrăstie treptat atomii trimisului Ziditorului: „Crabul de mare, prin puterea dumnezeiască, avea să renască din atomii lui dezlegați. El trase din puț coada de pește și-i făgădui să și-o atîrne de trupul pierdut, dacă va vesti Ziditorului neputința trimisului său de a stăpîni valurile furioase ale *mării maldororiene*. „Marea maldororiană (sintagmă semnificantă deosebit de bogată), textul Cînturilor va risipi atomii omului, ai ziditorului și subiectului și, încorporîndu-i în propria scriitură, va determina evoluția unor corpuri materiale mereu noi. Prin aceasta, scriitura lui Ducasse îl corectează științific pe Lucrețiu, rămînînd totuși fidelă textului materialist. Atunci cînd Lucrețiu scrie: „Centauri încă n-au fost niciodată / Și nici nu pot să fie-așa ființe / Cu două corpuri, cu îndoită fire, / Din membre osebite-ntruchipate / Ș-a căroră putere de viață / Să poată fi aceeași deopotrivă. / Chiar mărginit să fie-un om la minte, / Și totuși va putea-nțelege-aceasta.” (Cartea V, versurile 865—870), Ducasse se servește de comparația făcută de Lucrețiu între literele care îi compun versurile și atomii pentru a demonstra că monștrii centauri și alți zei se constituie într-o oarecare măsură și în discursul lui Lucrețiu. Trebuie notat „rolul” atribuit valurilor *mării maldororiene* și semnalat în acest al șaselea cînt, într-un moment în care scriitura lautrémontiană risipește și permutează orice corp într-un cu totul altul. Astfel se instituie „cîntul” lautrémontian care „aruncă jerba *cavatinelor* aeriene ale talentului său de *vocalist*” (Cîntul VI, strofa 7). Dincolo de, și prin fenomenele scrise (fenomene ale viziunii, ale auzului, pipăitului, mirosului sau fenomene lingvistice), el desăvîrșește în talentul său de „vocalist” realizarea infinită a scriiturii: „Tu, la fel, nu lua seama la chipul bizar în care-mi cînt fiecare din aceste strofe. Dar fii încredințat că sunetele temeinice ale poeziei nu-și păstrează mai puțin lăuntricul lor drept asupra cugețului meu. Să nu generalizăm niște fapte excepționale, eu nici nu cer mai mult: cu toate acestea, firea mea e în rîndul lucrurilor cu puțință. Fără îndoială, între cele două limite

extreme, ale literaturii tale așa cum o înțelegi tu și a mea, există un număr nesfârșit de trepte de mijloc și n-ar fi greu să înmulțești subîmpărțirile ; dar n-ar folosi la nimic, și s-ar ivi primejdia de a da ceva îngust și fals *unei concepții eminamente filosofice, care încetează de a mai fi rațională, îndată ce nu mai e înțeleasă cum a fost gândită, adică în amploare !*" (Cîntul V, strofa 1) ⁸.

Toate acestea trebuie luate doar ca o indicație pentru ceea ce ar putea fi, ar trebui să fie, o ediție critică a Cînturilor. Lectura, astăzi posibilă, privind stabilirea argumentelor operației Ducasse, trece prin vasta descifrare a textului materialist. *Poeziile și Cînturile lui Maldoror* ne oferă pentru prima dată spre lectură o textură culturală în ordinea care o constituie ; cea a unei practici scripturale care realizează sistematic descifrarea și anihilarea texturii nevrotice a cărei moștenitoare este sub o formă culturală (sub formă de subiect-scriitor și de subiect-scriptor) *. Operația lui Ducasse, constituită într-o lectură a contradicției (idealism/materialism) pe care o scrie, devine astfel modelul transformativ dialectic al tuturor contradicțiilor. Forțată de contextul istoric să răspundă pentru propriile-i structuri (metafizice — *Mare obiect exterior*, retorică — *subiect*, refulare a materialismului — *nevroze*), textura culturală produce enunțurile contradictorii, statut al acestui text fără de subiect.

Argumentul evidențiat de această revenire asupra textului lui Ducasse constituie funcția centrală, distribuțională a materialismului. Omiterea materialismului printr-un refuz, printr-o refulare a lecturii acestuia, echivalează nu numai cu adoptarea unei poziții pre-marxiste, ci duce inevitabil la deferirea textului lui Ducasse — ca și a oricăror alte texte moderne — bisericii, psihiatrilor sau poliției. Avatarurile supraréalismului depind direct de locul pe care-l ocupă, rînd pe rînd, în această trilogie religioasă, terapeutică, savantă. Descifrarea a tot ce încearcă azi să valorifice „cadavrul” lui

⁸ Sublinierile din textul lui Lucrețiu și Ducasse îmi aparțin.

* în fr. *sujet-écrivain* și *sujet-écrivain*. A se vedea *Nota explicativă : écriture*.

Lautréamont ar trebui să evidențieze funcția pe care, politic, o iau succesiv, sub numele de suprarealism sau realism, nevrozele de transfer. Astfel, de-a lungul acestei descifrări, al acestor descifrări, se pune în discuție locul special al științei care, în Istorie, poartă azi numele de materialism istoric și materialism dialectic — teren pe care l-am dori mai bine apărat și pe care nu-l vom abandona.

Philippe Sollers

LITERATURĂ ȘI TOTALITATE *

„El poate să înainteze pentru că
umblă-ntru mister” — *Igitur*

RUPTURA

Dacă ne oprim asupra istoriei literaturii din ultima sută de ani¹, ceea ce ne uimește în primul rînd este complexitatea și ambiguitatea unei asemenea aventuri, evidentă în faptul că unui nou spațiu literar, unei înțelegeri și unei comunicări profund modificate, li se adaugă o reflecție ce are loc în interiorul unor texte, deschizîndu-le fără limite. Cum putem defini această situație? Trebuie oare să vedem aici constituirea unei „noi retorici”? Dacă retorica implică o cultură bimilenară, aceea a lumii greco-latine — vorbire împărtășită, juridică și proprietară — trebuie să vedem aici apariția a ceva total diferit, care ar fi legat de o meditație tot mai necesară asupra *scrierii* [écriture]** și pentru care un filosof ca Jacques Derrida propune, într-un text recent și capital, numele de *gramatologie*? În orice caz, se pare că nașterea conștientă a conceptului de *literatură* (care poate fi situată cu precizie în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în momentul de cumpănă al mișcării romantice, printr-o serie de nume ca cele ale lui Flaubert, Poe, Balzac, Stendhal, Dumas, Victor Hugo, Zola, Proust, Joyce, Kafka, suprarrealismul și ceea ce s-a născut odată cu el sau prin contactul cu el, Mallarmé ocupă o poziție cheie și cumva la egală distanță de toate celelalte. Această constelație nu

* Text tradus din volumul *Logiques*, Coll. „Tel Quel”, Ed. du Seuil, 1968.

¹ Expunere despre Mallarmé, ținută la 25 noiembrie 1965 la École pratique des Hautes Études — Seminarul lui Roland Barthes.

** A se vedea *Nota explicativă*.

este atât de incoerentă cum s-ar putea crede la prima vedere: ea se desfășoară pe un fond filosofic și estetic zdrunzinat de Marx, Kierkegaard, Nietzsche și Freud (mai târziu de lingvistică); de Manet, Cézanne, Wagner, Debussy; — fond care trimite el însuși la o mutație științifică și tehnică fără precedent. Credem că în această mișcare Mallarmé ocupă un loc exemplar, pentru că experiența limbajului și a literaturii, interogarea lor reciprocă și prezentarea acestora par a fi la el dintre cele mai *explicite*. Vom încerca în cele ce urmează să-i descifrăm intenția: aceea de a conferi verbului *a scrie*, după o formulă a lui Roland Barthes, funcția sa intransitivă, de a comunica lecturii un sens absolut literal de a defini deci, printr-o serie de gesturi practice și teoretice, un mit coerent care să dea seama de ansamblul realității noastre.

Experiența lui Mallarmé, asemănătoare și contrară în același timp celei a lui Dante („Destrucția a fost propria-mi Beatrice“, * scrie el într-una din scrisori) poate fi definită pe scurt ca o acțiune creatoare și critică asupra simbolicii cărții (a sfârșitului cărții și a absenței sale) și a scriiturii [écriture]**: acest simbolism, multă vreme eclipsat, pare să reapară odată cu Mallarmé, într-un fel răsturnat și nou. Ceea ce nu înseamnă că termenul de „simbolist“, care este în general rezervat unei categorii de poeți francezi minori, i s-ar potrivi și lui cîtuși de puțin. „Simbolist“ a devenit peiorativ atunci cînd este vorba de literatură și pe drept cuvînt: el evocă un aspect desuet, închis, idealizant, literar în cel mai rău sens al cuvîntului, un aspect de decadentism estetic, pe scurt, ceea ce mulți se îndîrjesc — printr-un soi de neînțelegere voită — să descopere la Mallarmé, extrăgînd din poemele sale fragmentele în care aceste defecte sînt vizibile. Este evident faptul că o asemenea atitudine nu e lipsită de rea credință, împărtășită dealtfel, dacă se poate spune așa, de către cei care ar vrea să-l reducă pur și sim-

* Traducerea fragmentelor din Mallarmé aparține lui Șerban Foarță.

** A se vedea *Nota explicativă*.

plu pe Mallarmé la o situație „poetică“, să facă din el un poet, zbuciumat, fără îndoială, dar un poet. Or, Mallarmé nu ni se pare reductibil la tipul de cultură care continuă să aibă curs în societatea noastră și care se bazează încă pe clasificări perimate. Dimpotrivă, el este pentru noi unul din experimentatorii „acestei presiuni impetuoase a literaturii care nu mai suportă distincția genurilor și vrea să distrugă limitele“², presiune a cărei semnificație și scop, mijloace și sfârșit enigmatic ar trebui să le înțelegem; ruptură și revărsare care au un sens dacă nu le mai închidem într-o gândire în chiar acel moment transformată și negată. Acolo unde unii văd astfel un „eșec“, un sfârșit, ceva istovit, prețios și crepuscular, noi presimțim, dimpotrivă, un nou început și o chemare, ceva inflexibil, necunoscutul și riscul însuși. „Problema Mallarmé“ desemnează astăzi un trecut și un viitor, sau mai degrabă, acel moment al timpului în care dispare distincția trecut-viitor, în care trecutul pare accesibil din toate părțile și viitorul se revarsă parcă spre noi; acest moment, această cotitură a istoriei care se prezintă drept sfârșitul istoriei; acest *început al întoarcerii*, ale cărui efecte imprevizibile, animare organică, redistribuire și regrupare a elementelor ultime și fundamentale trebuie să le descifrăm: ca și cum o limită și o esență ar fi fost atinse, și care, de acum înainte, ne vor pune față în față cu o absență a timpului, cu un spațiu imperceptibil, cu o totalitate fără sfârșit, dar *finită*, cu o altă logică și o altă funcție a pronumelui, poate încă vidă, pe care am folosit-o mai sus: noi.

Este semnificativ faptul că Mallarmé apare în primul rând ca un continuator declarat al lui Poe și Baudelaire, de la care împrumută un limbaj încă clasic și un spirit deja revoluționar. Dar, curînd lucrurile se schimbă. Este vorba de binecunoscuta criză din 1866—1870 cînd, judecîndu-și aspru primele poeme baudelairene, anunță unul din postulatele esențiale ale gândirii sale: impersonalitatea necesară a autorului. Scriind *Hérodiane*, „Forînd versul“, a întîlnit,

² Blanchot.

așa cum spune, neantul, moartea. Eveniment de o rezonanță mult mai stranie decât pare la prima vedere. Căci acest neant, această moarte (această absurditate și această nebunie) alcătuiesc nucleul celei mai dificile dintre scrierile sale: *Igitur*. Igitur, care înseamnă *deci* în latină, s-a substituit parcă unui alt *deci*, cel prezent în *cogito*-ul lui Descartes care, împreună cu Shakespeare, constituie referința permanentă a lui Mallarmé. La Mallarmé, acel „gîndesc, deci exist” devine, parafrazănd: „scriu, deci gîndesc la întrebarea: cine sînt?” sau „cine este acest *deci* din fraza «gîndesc, deci exist»?” Acest *deci*, acest nume, acest *Igitur* va fi pentru el, după cum vom vedea, limbajul redus la rolul său concludiv, la rezumatul său; spațiu al negării și al absenței, dar și al conștiinței de sine în moartea prin care sîntem „absolviți de mișcare”, spațiu al impersonalului cucerit în lupta împotriva „seminției” (adică în lupta împotriva istoriei și a filiației biologice a individului) — experiență care comportă dealtfel un risc grav și nebănuit (Mallarmé va vorbi despre „simptome foarte alarmante datorate singur actului de-a scrie”). De aici înainte, se va elabora prin el o teorie și o practică indisociabile ale totalității literare, totalitate de *sens*, unica posibilă: „acest subiect cu care totul se înnoadă: arta literară”. „Da, că literatura există și, dacă vrei, ea singură, cu excepția totului.” „Totul, aici, există ca să ajungă la o carte.” Cum trebuie înțeles acest *tot* (și excepția pe care el o impune?)

Dealtfel, descoperă Mallarmé, literatura este mult mai mult decât literatură (el va vorbi chiar despre teologie). Sau, mai degrabă: totul se petrece ca și cum criza violentă în care literatura se ascunde și se dezvăluie, dispare și se definește, ar pune însăși problema, indefinită, a sensului. Claudel a recunoscut în treacăt în Mallarmé primul scriitor care a privit lumea exterioară ca pe un *text* (și nu ca pe un spectacol) și care s-a întrebat conștient: „ce vrea să spună aceasta?” Dar alta este problema: aceasta nu „vrea să spună”, *aceasta se scrie*. O asemenea alunecare este decisivă prin faptul că ea readuce în discuție nu numai ordinea

obișnuită a literaturii, retorica deja zdruncinată de roman-tism (și toate tipurile de enunțări pe care le presupune, de la povestire pînă la elocință), ci și gîndirea însăși (pentru că „a gîndi e a scrie fără accesorii”) și, simultan, *economia* acestei gîndiri în lume, economia lumii *cu* gîndirea și, deci, și organizarea socială. Altfel spus, Mallarmé formulează prin scriitură un principiu de interpretare, în același timp singular și universal — *un sens de făcut* — iar scriitura sa, pentru a marca această coincidență între producere și interpretare, va fi obligată să suporte o transmutare prin care, aparent, se va rupe foarte clar de discursul epocii de dinaintea lui. Această epocă poate fi rezumată într-un singur nume: Hugo. Hugo a „redus” toată *proza* (filosofie, elocință, istorie) la *vers* și, „cum el era versul în persoană, aproape că i-a interzis celui ce cugetă, cuvîntă ori narează, dreptul la exprimare”. Deci Hugo a pus în valoare un fenomen inconștient, acela că versul (pe care Mallarmé îl numește uneori *linie perfectă, semn general, cuvînt total* — deci frază exemplară) este simptomul faptului: *literatură*. „Forma numită vers e, pur și simplu, ea, literatura; că vers avem de cum se accentuează dicția, ritm dat fiindcă stil”. După Hugo, versul se rupe: „Întreaga limbă, mlădiată pe metrică, în ea redobîndindu-și tiparele vitale, scapă, printr-o liberă disjuncție, miilor de elemente simple; și am s-o spun, nu fără-asemănare cu multiplicitatea strigătelor unei orchestrații, aceasta rămînînd verbală”. Într-un cuvînt, Hugo a strîns în vers totalitatea formelor literare sub semnul unui singur individ, a eliminat ortodoxia, comunitatea de semnificație și, din acel moment, odată cu ruptura versului, fiecare trebuie să se caute și să se elaboreze în interiorul propriu-lui său limbaj: „Oricine poate să-și dureze cu jocu-i propriu și auzul său un instrument, de cum suflă, îl atinge într-o doară sau îl lovește cu știință, de folosit aparte și de-închinat așijderi limbii.” „Tot insul vine cu o prozodie, una nouă, ținînd de propriu-i suflu.” „Eu zic că se ivește, cu timpul, o condiție adevărată sau posibilitatea, nu numai a expresiei, dar și a modulării de sine după plac.”

Deci o revoluție considerabilă, care îl situează pe fiecare în fața propriei responsabilități, în vederea unei practici care trebuie „să recreeze totul”, nu în sens metaforic („les belles lettres” disimulau literatura, retorica disimula scriitura), ci literal :

„Știe-se, oare, ce înseamnă scrisul ? O veche și prea-vagă, geloasă însă, meserie, al cărei tâlc rezidă în taina inimii. Cel care-o practică, pe de-a întregul, se abstrage. Astfel, din auzite, cum nu este nimic, și, mai cu seamă nimeni în rășfrîngerea unei divinități difuze, înseamnă, jocul ăsta smintit care e scrisul, să-ți însușești, în temeiul unei îndoieli — puținul de cerneală aidoma sublimiei nopți — vreo datorie de-a crea totul din nou, cu unele reminiscențe, spre-a dovedi că ești acolo unde anume trebuie să fii (căci, dați-mi voie să-mi exprim această temere, o incertitudine rămîne). Unul cîte unul, orgoliile noastre, să le susciți în anterioritatea lor, și să iei seama. Altfel, de n-ar fi asta, o somațiune a lumii ca ea să-și cumpănească bîntuitorul spectru cu cifrul postulatelor de preț, ca drept propria-i lege, pe foaia palidă de-atîta cutezanță — eu cred, într-adevăr, că n-ar fi decît tragere pe sfoară, dacă nu curată sinucidere.”

Înșelătorie, suicid : putem observa că, pentru Mallarmé, angajarea literară implică o gravitate absolută. Lui i se atribuie cuvintele : „Eu cred că lumea se va mîntui printr-o literatură mai aleasă” și, dacă sînt autentice, pentru el aceste cuvinte nu au nimic de butadă. Mallarmé a renunțat la sinucidere („Frumoasei sinucideri victorios adio”), tocmai din cauza înșelătoriei care apare într-însa ; adevărata sinucidere nu poate fi decît literară. Ea implică sacrificiul celui care scrie, un sacrificiu „cît despre personalitate”, unic în felul său. Într-adevăr, nu există subiect în sine (decî el nu poate fi suprimat prin sinucidere), pentru că subiectul este *consecința* limbajului său. Acest limbaj trebuie deci împins pînă la propriile-i limite, pentru a afla despre ce este vorba, despre *cine* este vorba în noi. Sarcină dintre cele mai dificile, dată fiind doza de inconștiență care — ne dăm seama îndată — ne susține.

ȘTIINȚA

În primul rînd sîntem confrunțați cu multiplicitatea limbilor :

„Limbile imperfecte prin faptul că mai multe, una supremă nu e : a gîndi fiind a scrie fără accesorii, nici murmur, tacit încă, nemuritorul verb, diversitatea, pe pămînt, a idioamelor ne-mpiedică pe fiecare să proferăm cuvintele care, altminteri, și-ar găsi dintr-o lovitură, ea, materialmente, adevărul însuși... *Numai că*, e bine să o știm, *nici versul n-ar mai exista* ; el, filosofic vorbind, răscumpără păcatul limbilor, superioară complinire.“

Putem înțelege deci că versul, fiind „literatură“, „literatură“ este cea care, din punct de vedere filosofic, compensează carența limbilor (și nu filosofia care ar putea-o face literalmente). Este vorba de acel „sens mai pur dat verbului obștesc“, în măsura în care cuvintele se corectează unele pe altele grație morții — negativității — care vorbește prin poet și ne pregătește pentru o limbă unică. Dar, în același timp, acest proces se deschide spre știință. Mallarmé anunță aici, foarte precis, știința care ar putea fi literatură și a cărei imagine, ca știință, nu este alta decît lingvistica, în cadrul căreia un fel de „întoarcere“ a Evului Mediu îi asigură devenirea istorică. „Pe totdeauna, Evul cel de Mijloc rămîne incubația, ca și un început de lume, cea modernă.“ Pentru Mallarmé, din acel moment, literatura și știința comunică intens (cea de-a doua trebuind acum să treacă în prima cu ajutorul unei redescoperiri originare). Filologia („știință de ieri“) își găsește în Mallarmé un observator atent :

„Viața, dacă trăiește din propriul ei trecut sau dintr-o moarte fără capăt ; acest fapt o să-l regăsească știința în limbaj : care, deosebindu-l pe om de toate cele, va să-l imite încă pe acesta, -n măsura-n care, în esență, e factice, nu mai puțin decît firesc : precugetat decît fatal ; cu dinadinsul decît orb.“ (Să observăm în trecere remarcabila precizie a dis-

tinției dintre natură și cultură, conștient și inconștient sau, mai degrabă, faptul că această distincție nu este decît un moment istoric căruia dialectica limbajului îi va rezolva opozițiile.)

„Găsindu-și o confirmare de sine în Limbaj, cuvine-se acum ca Știința să devină, ea, o CONFIRMARE a Limbajului.“

„Știința dar, nu este alta decît Gramatică, istorică și comparată, cu scopul de-a ajunge una generală, și Retorică.“

Dealtfel, Mallarmé vede în gramatică o „filosofie latentă și particulară, ca și schelet al limbii“. Pe de altă parte, el distinge atent *vorbirea* de *scriere*, valoarea *verbală* de valoarea *hieroglifică* și își fundamentează gîndirea pe o manifestare autonomă a scrierii, care, întemeind dicția, muzica și dansul, ne va releva esențialul contribuției sale: importante afirmații despre *Carte* și *Teatru*. De unde, necesitatea de a distinge două stări ale cuvîntului: una brută și imediată (asociată cu circulația banilor: „Cu lucrurile înseși, limbajul n-are legătură decît comercialmente“), care este și *reportajul universal*, presa, sistemul de derivație informativ al epocii; o altă stare, declarată esențială: în acest caz se află literatura ca scriitură generatoare, sustrasă scrierii mecanice, inconștiente, a unei vorbiri zadarnice și interesate. Această distincție îl conduce pe Mallarmé la emiterea următoarei propoziții surprinzătoare, în care ne putem recunoaște pe deplin: „Totul se reduce la estetică și la economie politică“. Estetica este un fenomen de economie a limbii și gîndirea însăși nu poate fi înțeleasă decît în termenii economiei (aceasta e „produsul mental“). Economia politică poate fi deci clarificată cu ajutorul limbajului și vom vedea că reflecția lui Mallarmé cu privire la noțiunile de *teatru*, de *serbare*, de *ficțiune* este dintre cele mai clare în acest sens, denunțînd sărăcia unui anume tip de economie, incapabilă să-și organizeze chelutiala și jocul.

Totuși, înainte de a ajunge la carte, la teatru, trebuie să operăm în primul rînd o critică a literaturii și în special a pretenției sale de a fi realistă, expresivă. Eroarea es-

țetică fundamentală — eroarea economico-politică — constă în a crede că limbajul este un simplu instrument reprezentativ. Exprimării naive care își închipuie, de exemplu, că poate introduce pădurea ca pădure în descrierea sa, Mallarmé îi opune *sugestia*, adică o scriitură care se va situa de aceeași parte cu lumea, în măsura în care lumea este o scriitură pe care numai o scriere o poate face vizibilă și o poate continua :

„Natura își ajunge : nu-i vom adăuga decît orașe, căile ferate și cele cîteva invenții alcătuiind latura noastră materială. Act disponibil, altul, pe totdeauna și anume, nu e decît surprinderea unor raporturi într-acestea, rare sau multiple ; potrivit cutărei stări launtrice, pe care-o vrei extinsă după plac, simplificarea lumii.

Aidoma cu a crea : noțiunea unui lucru absent, care ne scapă. Ajunge o atare ocupație, să compari aspectele și numărul acestora, cum ne atinge-n treacăt neglijența : trezind într-însa, ca decor, ambiguitatea cîtorva frumoase figuri, la-ntretăieri. Totalul arabesc ce le-ntru-nește are prea-repezi salturi, într-o recunoscută spaimă, și-acorduri neliniștitoare. Avertizînd prin vreo abatere, în loc să deruteze, ori ca asemănarea-i cu el însuși să-l piardă, confundîndu-l. Cifru melodic amuțit, al motivelor acestora alcătuiind o logică, cu propriile noastre fibre.“

Pentru Mallarmé, pare-se primul care s-a apropiat de o asemenea radiografie a textului fenomenelor, un peisaj, de exemplu, devine o „pagină rurală“ în care, chiar dacă scrierea se limitează la mai multe semne de abrevieri mentale, „nimic, spune el, nu transgresează figura unei văi, a unei pajiști, a unui arbore“. Textul complet se va prezenta deci ca un spațiu secund sau ca o oglindire a unei scrieri ideogramatice și a unei scrieri fonetice. Dat fiind că limbajul are o funcție profund negativă — care nu-și propune să numească ceva deosebit, ci absența a ceea ce este numit — punerea în scenă atrage după sine o deschidere, o virtualitate reanimată și o confirmare paradoxală a concretului prin

evocare (trecem astfel de la o dimensiune duală — un lucru îl înlocuiește pe altul, un lucru îl reprezintă pe celălalt, semnul este alcătuit dintr-un semnificant și un semnificat — la un *volum de sens*, la un sistem ternar care revoluționează ansamblul semnelor) :

„La antipodul unei funcții de numerar facil și reprezentativ, cum i se pare mai întâi mulțimii, cuvîntul, înainte de toate, vis și cîntec, își regăsește la Poet, cu-acea necesitate ce-i revine de la o artă închinată ficțiunilor, virtualitatea-i proprie. Versul ce din mai multe vocabule reface un cuvînt total, nou, străin față de limbă și ca incantatoriu, pune capăt izolării verbului : negînd, într-o mișcare suverană, hazardul ce mai dăinuie în termeni în ciuda artificiului îmbăierii lor deopotrivă în sens și în sonoritate, și oferindu-ne surpriza de-a nu fi auzit vreodată acest fragment obișnuit de elocuție, pe cînd reminiscenta cuvîntului numit întinge într-o nouă atmosferă.“

Într-o asemenea economie, *tăcerea* devine atunci un element al limbajului printre altele, pentru că întotdeauna va trebui „să negăm indicibilul care minte“. Și în acest caz eroarea provine din faptul că, instinctiv, noi dăm crezare indicibilului, inexprimabilului — și, desigur, tocmai din această cauză sîntem convinși că trebuie să ne *exprimăm*. În scriitură, tăcerea este evident albul, adică o „distanță mental copiată“, versant intern și inteligibil al muzicii, ea însăși „ansamblu de raporturi care există-n toate“ :

„[pentru] ca un registru mediu de cuvinte, sub înțelegerea privirii, să se orînduiască-n linii definitive, odată cu tăcerea“.

Mallarmé enunță o tehnică specială a cărei „garanție“ devine *sintaxa* : această tehnică tinde să scurtcircuiteze pierderea sensului în care sîntem cufundați. Trebuie să intervinim fără încetare în acest joc și să-l jucăm, pentru a nu

ne lăsa noi dejucați. Prin aceasta, scriptorul se deosebește de vorbitorul care flecărește, printr-o operație de răsturnare care constă în a *nu exprima*, adică în a-și face discursul obiectiv și, propriu-zis, imparțial, printr-un soi de ritual (astfel scăpăm de fascinația „adevărului”) :

„Prostul pălăvrăgește spre-a nu spune nimic, și-a rătăci astfel, cu excepția unui gust notoriu pentru prolixitate, și tocmai în vederea neexprimării vreunui lucru, este un caz aparte ce va fi fost al meu.“

Pentru a demasca dualitatea adevăr-eroare care domină economia expresivă, trebuie atins în consecință acest punct în care nu mai contez *eu*, ci limbajul meu :

„Tăcerii nepărtinitoare, pentru ca spiritul să-ncerce să se repatrieze, cuvine-i-se restituirea întregului arsenal : șocuri, alunecări fără de limită și certe traiectorii, vreo stare opulentă, repede evazivă, o dulce neputință de-a sfârși, această prescurtare, această trăsătură — mai puțin tumultul sonorităților, transfuzibile încă, acestea, într-un vis.“

Vom ajunge astfel la conștiința scriiturii, la acea „contaminare reciprocă între operă și mijloace“, unde cea care vorbește este însăși scriitura :

„A scrie —

Călimara, cristal ca o conștiință, cu picătura ei, pe fund, de noapte relativă la faptul că ceva există : apoi îndepărtează lampa.

Într-adevăr, nu scriem, cu lumină, în câmp obscur, alfabetul astrelor, el singur, ni se arată astfel, schițat sau întrerupt ; negru pe alb înaintează omul. Această cută de dantelă sumbră, care reține infinitul, țesută de ațiția, fiecare-n parte urmînd firul sau, ignorată prelungire, taina sa, adună arabescuri depărtate în care-și doarme somnul un întreg lux de catagrafiat, himeră,

nod, frunzare, și de dat la iveală.

Cu bruma de mister, indispensabil, care rămîne, exprimat cîte puțin.“

Avem de a face aici cu ceea ce Mallarmé numește *acțiunea restrînsă*, care este, după părerea sa, o acțiune cu bază reală, oricare alta izbindu-se de absența unui adevărat *Prezent* (prezentul este iluzia celui care trăiește în cîmpul adevărului), absență care face imposibile sinuciderea și abstenența, în măsura în care nu putem declara niciodată că sîntem propriii noștri contemporani. Acțiunea care se adresează, dimpotrivă, viitorului, în mod deliberat și lucid, printr-o operație radicală.

ECONOMIA

În același timp, această dispariție necesară a autorului în scriitura care, pe de altă parte, l-a produs, are loc în vederea unei *lecturi* care nu este una oarecare. A citi este pentru Mallarmé o *practică*, o *practică disperată*. Trebuie mai întîi ca cititorul, în loc să se lase în voia reprezentărilor, să aibă acces direct la limbajul textului (și nu la imaginile sale, la „personajele“ sale), trebuie ca el să înțeleagă că *ceea ce citește este propria-i persoană*. Mulțimea este manipulată de inconștient — și din acest motiv ea este, într-un sens, muzicală. Dar în această mulțime (și existînd numai prin ea) individul care citește, dimpotrivă, comunică cu propriul său limbaj regăsit în ceea ce el citește. „Mit, cel dintotdeauna : împărtășire întru carte. Fiecăruia parte-ntreagă.“ „Un solitar tacit concert i se oferă spiritului, prin lectură“. Deci, cartea este spațiul unei duble mișcări : suprimarea autorului (cartea este adeseori comparată de Mallarmé cu *mormîntul*) care abandonează vorbirea în favoarea scriiturii și consimte astfel la transformarea timpului în spațiu :

„Opera pură presupune dispariția elocutorie a poetului, care cedează inițiativa cuvintelor, puse-n mișcare de contrastul deosebirii lor“.

pe de altă parte, constituirea cititorului care confirmă astfel victoria obținută asupra hazardului și a tăcerii :

„Și când se aliniază într-o fantă, una minimă, diseminată, hazardu-nvins cuvînt după cuvînt, fără înconjur albul se întoarce, pînă mai adineauri gratuit, neîndoios acum, ca să conchidă că nimic [nu este] dincolo [de el] și să autentifice tăcerea.“

Dar această autoconfirmare și această autorecunoaștere a cititorului se izbesc nu numai de condiționarea sa socială, condiționare în care „orizont și spectacol sînt reduse la o mediocră pală de banalitate“ datorită obișnuințelor lecturii curente, ci și de inconstient, care, printr-un fel de transfer inevitabil, face ca textul pe care scriitura îl sustrage inconstientului să apară obscur, ilizibil. Cititorul, în loc să-și simtă propria obscuritate, raportînd-o la el însuși, acuză atunci textul de ermetism, fără să-și dea seama că în acel moment, ca și întotdeauna, el nu face altceva decît să vorbească despre el însuși și despre criteriile care i-au fost impuse. Mallarmé scrie : „Trebuie să existe-n străfundul fiecăruia din noi ceva ocult, cred cu hotărîre-ntr-un ce abscons, semnificant închis și tănuț, sălășluind în marea parte : căci, de-i-se numai drumul acestei mase pe vreo urmă ce e o realitate, existînd, să zicem, pe-o coală de hîrtie, în scrierea cutare — nu în sine — ceea ce e obscur : ea se agită, uragan zelos, să nu-și cedeze nimănui tenebrele, în abundență și flagrant“. „Față cu agresiunea, adaugă Mallarmé, prefer să ripostez că anumiți contemporani habar n-au să citească.“

Aceste observații pot să ne apară într-o altă lumină, dacă analizăm datele recente ale psihanalizei și în special cea potrivită căreia inconstientul este structurat ca un limbaj. Acest *semnificant închis și ascuns* pe care Mallarmé îl bănuiește în fiecare a fost de atunci, dacă se poate spune astfel, științific *dovedit*. Astfel că problema, aparent rezolvată pentru toți, a celui *savoir-lire* reappare cu întreaga sa forță. Scriitura lui Mallarmé, cu spațiul său prescurtat și multiplu, cu torsiunile și raporturile sale latente, cu intersecțiile sale interne și vizibile, ne pune în fața acestei întrebări, căreia nu îi putem în

general opune decît răspunsuri gata făcute, limbajul nostru fiind elaborat și primit de-a gata : nu ne dăm seama că a gândi înseamnă a scrie, că a citi înseamnă a citi ceea ce sîntem — și jocul limbii ne scapă, greșim mereu în ceea ce privește literatura, în măsura în care nu sesizăm impersonalitate jocului său :

„Impersonificat volumul, cît te despați de el ca autor, nu cere cititor în preajmă-i. Astfel, ia seama, între accesoriile umane, el își ajunge sieși : făcut, fiind. Sensus-nhumat într-însul se pune în mișcare, așezînd filele în chipul unui cor.“

Cartea care ar răspunde acestei necesități a cărții, sensului său, „cartea instrument spiritual“ s-ar scrie prin *transpunere* și *structură* (aceste cuvinte sînt ale lui Mallarmé). Transpunere — am văzut din ce cauză (imposibilitatea „realismului“). Structură — pentru că, spune Mallarmé : „e necesară ordonarea ca să ometem autorul“. Va trebui deci să proiectăm spațiul versului în fragment, cel al fragmentului în volum și, pornind de aici, vom putea depăși volumul în favoarea unui spațiu nou (inter-textual) în care cărțile s-ar citi, s-ar clarifica, s-ar scrie unele pe altele, făcînd loc unui text, în sfîrșit, real, care ar fi explicația permanentă a lumii, „explicația orfică a pămîntului“, litera curentă a sensului, în sfîrșit formulată și jucată. „Toate cărțile conțin mișmașul cîtorva, numărate, repetări.“ Cartea care ar fi cu adevărat *Cartea* (cea care ne oferă totul) „e scrisă în natură într-un chip care să nu-i lase să-nchidă ochii decît pe cei interesați a nu vedea nimic“, „ea ispitindu-i fără știrea lor pe toți cei cîți au scris“. Deci Cartea trebuie să fie *realizabilă*, iar literatura n-ar avea atunci ca obiect — ca și istoria, dealtfel, al cărei sfîrșit ea l-ar reprezenta astfel — decît această culminație : „nimic nu va rămîne fără să fie proferat“. Tot așa, Hegel vedea sfîrșitul Istoriei sub forma unei cărți închise. Mallarmé o deschide, o împrăstie, o *întoarce* și o redă spațiului în care ne naștem pentru a trăi, pentru a ne scrie, a ne citi și a muri.

Mallarmé știe că nu va putea desăvârși *Cartea* : dar, cel puțin, fixează ca scop întregii literaturi de după el, *imposibilul*. Cel mult va încerca să-i reliefeze unele fragmente, să dea indicații pentru realizarea ei, să ne fixeze neînduplecat gândirea în acest sens :

„Cartea, expansiune a literei, totală, se cade, din ea înșasi, de-a dreptul, să-și asigure o mobilitate și, spațios, grație corespondențelor, să instituie un joc ; știu eu, care certifică ficțiunea.“

„Cuvintele, de la sine, își exaltă, din multele lor fațete, una, recunoscută cea mai rară ori prețioasă pentru spirit, centru de indecizie vibratorie ; cine le percepe libere de șirul lor obișnuit, proiectându-se în chip de fundal de grotă, atîta cît durează mobilitatea sau principiul lor : gata să ia parte, 'nainte stingerii, cu toatele, la o mutualitate de văpăi distantă ori prezentîndu-se pieziș, drept contingentă.“

Unul din aceste fragmente (revenire tîrzie a lui *Igitur*) va fi *Coup de dés* în care scriitura își orchestrează noile forțe (nu mai este vorba despre transcrierea unui sens, ci de apariția spontană a suprafeței scrise ; nu despre înregistrarea și înțelegerea unei vorbiri anterioare, ci despre o înscrisere activă care își desfășoară traseul ; nu despre un adevăr sau secret al unui singur, referință întotdeauna umanistă, ci despre o literalitate a nimănui într-o lume jucată la zaruri) :

„Totul petrece-se, prin prescurtare, ipotetic ; recitativul este evitat. Adaug că din această întrebuintare pe față a gândirii cu replieri, extinderi, subterfugii, adică planu-i însuși, decurge, pentru cine vrea să citească cu glas tare, o partitură.“

Acest nou spațiu semnificativ se prezintă vertical, în picioare, ca și cum suprafața compactă a discursului ar fi fost îndreptată și sfîșiată, ca și cum racla cuvîntului retoric ar fi fost

dezgropată și deschisă, ca și cum limba ar fi fost violată prin ruptura în profunzime — în scriitură — a frazei. *Aruncarea de zaruri*, se știe, este de fapt o singură frază : *O aruncare de zaruri niciodată nu va abolii hazardul*, supusă unei diseminări și unei dezintegrări atomice, unei efervescente neîncetate ; iar *fraza*, pe care nu o cunoaștem decât la suprafață, ne apare astfel ca cel mai complex organism, ca rezumat final al oricărei complexități (*ca un nume*) — figură și limită a suprapunerii, de acum înainte manifestă, a lumii, a hazardului, a jocului și a gândirii, unde „omul” se produce (în timp ce suprafața discursului nu putea trimite în final decât la insolubila dualitate om-lume). În acest spațiu, care nu mai este unificat și orizontal, ci dedublat vertical — ceea ce presupune, a priori, o nouă fizică, o nouă topologie — nu mai avem de-a face cu obișnuitul raport dintre cineva care se adresează cuiva, ci o structură dublă pornind de la un text. Scriptor și lector trec de aceeași parte a ecranului fictiv, iar operațiile lor devin simultane și complementare. „Același” și „altul” se rostesc împreună ; când unul vorbește, celălalt tace — dar această tăcere este tot o vorbire activă și accentuată. Ficțiunea este *confirmată*, adică ea este în fiecare moment scrisă și jucată la origini. Cartea nu este altceva decât trecerea lumii la teatru, apariția teatrală a lumii ca text, „întrebuințarea pe față a gândirii”, *operația* : nu o operă printre altele, ci operarea a tot ceea ce este.

MITUL

Problema fundamentală este deci teatrul, cartea cu trei dimensiuni. Dar textele lui Mallarmé se situează într-o asemenea perspectivă de la *Igitur* : „Această povestire se adresează inteligenței cititorului, punînd ea însăși lucrurile-n scenă.” Pentru Mallarmé, reflecția asupra cărții nu se deosebește — fiind vorba de dezvăluirea totalității ca scriitură și sens — de totalitatea problemelor concrete. Într-adevăr, cartea nu este făcută pentru a fi citită și închisă, ci pentru a fi operată, epuizată, pentru a trece în *realitatea* care, fără ea,

rămîne la stadiul de ficțiune neorganică. Termenul de *ficțiune* este central la Mallarmé. Cînd vrea să definească un „domeniu de ficțiune“, „desăvîrșit termen comprehensiv“ (care ar permite adică înglobarea ansamblului activităților umane), el propune un raport ca acesta :



arătînd prin aceasta că circulația banilor, care condiționează tehnica, corespunde circulației limbajului care activează „arta“ (muzică, dans, teatru). Ansamblul acestor operații care se dezvăluie unele pe altele, și își răspund chiar pînă în *litera* care le stăpînește pe toate, acest ansamblu se numește *ficțiune*, iar cartea interpretată, realizată, pusă în practică oferă *sensul* acestei ficțiuni, adică realitatea. Trecem astfel la un nou mod de înțelegere : fenomenele sînt reduse la cifrurile lor și la ciclurile care le evidențiază reciprocitatea. Mallarmé își dă foarte bine seama că decăderea religiei este legată de faptul că în societatea noastră *cheltuirea* nu mai reprezintă un obiect de meditație. *Missa*, de exemplu, îl interesează ca tehnică a gratuității simbolice, ritual care ar putea avea o deosebită eficacitate : „Ar fi cu neputință ca, într-o religie, măcar că de izbeliște estimp, gînta să nu-și fi pus secretu-i intim ignorat. Ceasul e prielnic, cu detașarea cuvenită, să facem arheologie“. Nivelul la care operează scriitura va fi deci cel al *miturilor* — iar teatrul va putea deveni modalitatea de apariție a acestei scriituri concrete a miturilor sustrate inconștienței unei societăți obscurantiste, dominată de ban. Mallarmé intuiește foarte bine obstacolele : teatrul se află într-o stare de decădere și de servilitate fără precedent — iar fondarea Poemului popular modern „de care se va minuna, brusc inventată, o majoritate cititoare“, nu este încă posibilă. Nu ni se propun decît opere limitate, mitologii înguste, „reprezentării“ iar noi sîntem incapabili să vedem lucrurile „de-a dreptul“, adică „piesa scrisă pe coala cerului și mimată, cu gestul pasiunilor lui de către Om“. Teatrul, care pentru Mallarmé e „de esență superioară“, e „clipa-n care orizontul strălucește în umanitate, căscare-a botului himerei tăgăduite

și frustrate, cu mare grijă, de convenția socială". Criticii ironice a lui Gautier : „Ne-ar trebui un singur vodevil — am face unele schimbări din cînd în cînd“, Mallarmé adaugă cu toată seriozitatea : „În loc de vodevil puneți Mister, fie-o tetralogie ea însăși felurită și desfășurîndu-se paralel față de un ciclu de ani reînceput și îngrijiți-vă ca textul să fie incoruptibil precum Legea : cam asta e !“

Ne-ar trebui deci un teatru care să depindă de Carte și în care să se poată manifesta „mediul mental ce identifică scena cu sala“. Într-adevăr, spune Mallarmé, „nu alta se întîmplă cu o situație mentală decît cu meandrele unei drame“, iar teatrul ar trebui să facă să apară simultan, spațial, acest proces sustras de timp : „O operă dramatică dezvăluie suita exteriorităților actului, fără ca barem un moment ea să păstreze realitatea și că, la urma urmei, nimic nu se petrece“. Teatrul ar fi lectura Cărții, scriitura ei operantă „de-a lungul labirintului angoasei cu care vine arta“. Abordarea teatrală cea mai precisă a acestui mit este Hamlet care, „citind în cartea care-i sinea lui“, „exteriorizează, pe scîndurile scenei, personajul unei tragedii intime și oculte“, „senior latent care nu poate să devină“, căci, spune Mallarmé, „nici nu există alt subiect, să fie limpede : antagonismul visului, în om, cu fatalitățile ce le acordă existenței lui nefericirea“.

Scena, care ar fi „magnificența noastră unică“ — singurul loc în care ne poate apărea totalitatea pe care o urmărește Cartea — este într-un fel pictura textului unde „totul se mișcă potrivit unei reciprocități simbolice de tipuri între ele însele ori față de o singură figură“. „Mim, gînditor, pe Hamlet, tragedul îl interpretează în chip de suveran plastic și mental al artei“. Lumea se revelează deci ca scriitură la intersecția Teatrului și a Cărții, iar această intersecție este Dansul : va fi destul ca dansatoarea să-și traseze scrierea corporală, pentru ca întreg corpul de balet, adunat în jurul dansatoarei *stea*, să mimeze scrierea constelațiilor, inversă celei trasate pe hîrtie. *Coregrafia* revelează funcția figurilor, ele însele dînd cheia *caracterelor* sau tipurilor umane. Istoria este o dramă, baletul o emblematică, un ansamblu hieroglic, totul constituind un mediu al ficțiunii în care lectura

devine o „notație a sentimentelor prin fraze niciodată proferate“. Dansatoarea „comunică, prin vălul ultim care rămîne, totuși, nuditatea, concepte și, silențios, scrie viziunea-n chipul unui semn, ce este ea“. E important să remarcăm faptul că Mallarmé notează aici, în treacăt, înrudirea acestei scrieri cu cea a *Visului*.

Citind, putem să ne reprezentăm orice piesă „înălăuntrul“. Dar dacă vrem să luăm cunoștință de scriitura care este această lectură, trebuie să trecem prin scenă (prin viață). Aici este punctul în care, latentă, drama se manifestă printr-o sfîșiere, afirmînd „ireductibilitatea instinctelor noastre“. Vom ajunge atunci la „o muzicală celebrare și figurație — așijderea a vieții, încredințîndu-i doar limbajului și evoluției mimice misterul“. Mallarmé afirmă deci existența unui „teatru inerent spiritului“ care determină poetul „să-l trezească, prin scris, în fiecare pe marele maestru al serbărilor“. Va trebui deci să realizăm posibilitatea textului ca teatru și în același timp, pe cea a teatrului și a vieții ca text, dacă dörim să ne ocupăm locul în scriitura care ne definește : „Anume, că nu se află-n spiritul nici unuia ce i-a visat pe oameni, pînă la el, nimic decît un cont exact de pure motive ritmice ale ființei, care-i sunt semnele de recunoaștere ; să le deslușesc, pretutindenea, îmi surîde“. Limbajul care regăsește totalitatea ficțiunii este, în consecință, „fundamental“ oricărei arte posibile :

„La convergența celorlalte arte, ieșită din acelea și guvernîndu-le, Ficțiunea, adică Poezie“

și această ficțiune fundamentală se dovedește a fi o orchestrație a miturilor, fiind direct legată de funcționarea gîndirii care dizolvă miturile pentru a le *reface*. Putem astfel prefigura o acțiune globală, scenică, teoretică, practică și mentală, dedicată „înfloririi simbolurilor sau pregătirii lor“, acțiune care nu se bazează pe fabulă sau legendă (și în aceasta constă, pentru Mallarmé, greșeala lui Wagner), pe vreun mit sau altul, ci pe dezvăluirea Miturilor și pe unificarea lor :

„Teatrul le cheamă, nu pe cele fixe ori seculare și notorii, ci unul, scuturat de personalitate, căci el alcătuiește aspectul nostru cel multiplu.“

Tocmai de aceea, Mallarmé mai poate scrie că „omul cu autentică-i petrecere terestră, fac schimb de reciprocități de probe“.

„INTERREGNUL“

Ne rămîne să precizăm rolul exact al celui care, scriind, acceptînd moartea prin literatură, nu este cu nimic mai puțin compromis în societatea în care trăiește. Această existență este resimțită mai întîi ca un inconvenient : „Existența celui care scrie, în afara uneia, adevărată, care constă în a trezi lăuntric prezența acordurilor și a semnificațiilor, față cu lumea se petrece doar ca inconvenient.“ Și, de asemeni : „Literatura, în consens, aici, cu foamea, constă-n a-l suprima pe domnul ce dăinuie scriind-o. Țasta, în ochii alor săi, ce face, oare, toată ziua ?“

Scriitorul, sau mai exact scriptorul este deci, orice ar face, în întregime suprimat, în măsura în care el lucrează asupra funcționării inconștiente a limbii, solitudine neîncetat înnoită și mută, pe care Mallarmé o desemnează prin : „sustragerea de la destin, barem socială“. Dar această retragere are consecințe paradoxale : dacă ea interzice orice legătură și orice proprietate, dacă-l obligă „să-și satisfacă un ciudat instinct, acela de-a nu poseda nimic, ci numai de a trece“, dacă definește astfel pe cel ce nu vrea să fie nimic și nu vrea să aibă nimic propriu, pe cel care e „infinat de singur pe pămînt“ — ea descoperă și o coincidență neprevăzută cu cel mai alienat individ : proletarul. La el se gîndește Mallarmé atunci cînd scrie : „Ce trist e că producția-mi le rămîne aceloră, prin definiție, ca norii la crepuscul, vană“. „Constelațiile, scrie el, se pregătesc să strălucească ; o, cum aș vrea ca prin obscuritatea care se scurge peste oarba turmă, astfel de puncte

de lumină, cutare gând numaidecât, să se fixeze, în ciuda ochilor acestora pecetluiți, nedistingându-le deloc — pentru faptul însuși, pentru exactitate, și ca să fie spus.

„*Pentru faptul însuși, pentru exactitate, ca să fie spus: viața celui care scrie este un „interregn”, iar munca aparent inutilă sau jocul pe care-l continuă sînt legate de viitor, despre care știm că este spațiul oricărui taravalin simbolic. Literatura aparține viitorului, iar viitorul, scrie Mallarmé, „e totdeauna numai sclipățul a ceea ce ar fi urmat să se întîmple mai 'nainte ori în apropiere de origini”. Printr-o ciudată circularitate, omul care nu este nimic și cel care nu are nimic se întîlnesc într-o adîncă solidaritate împotriva celui care posedă și care crede deci că este ceva. Nu vom trăda și nici nu vom forța deci gîndirea lui Mallarmé afirmînd că, de fapt, el nu a manifestat decît o singură concepție, o gîndire pe care am putea-o numi gîndire formală: cea a revoluției, în sensul său cel mai literal.*

Roland Barthes

LITERATURA LITERALĂ *

Un roman de Robbe-Grillet nu se citește global și discontinuu în același timp, așa cum se „devoră” un roman tradițional când atenția sare din paragraf în paragraf, de la un moment critic la altul, și când ochiul nu absoarbe de fapt decât cu intermitențe spațiul tipografic, ca și cum lectura, prin gestul său material, ar trebui să reproducă însăși ierarhia universului clasic alcătuit din momente, rînd pe rînd patetice și ne semnificative.¹ La Robbe-Grillet, narațiunea presupune ea însăși necesitatea unei ingerări exhaustive a materialului; cititorul este supus unui fel de educație fermă, el are sentimentul că este menținut la nivelul continuității obiectelor și conduitelor. Caracterul captivant provine atunci nu dintr-o încântare, sau fascinație, ci dintr-o investire progresivă și fatală. Presiunea povestirii este riguros egală, așa cum se cuvine într-o literatură a constatării.

Această calitate nouă a lecturii este legată, aici, de natura optică, prin esență, a materialului romanesc. Se știe că scopul lui Robbe-Grillet este să confere, în sfîrșit, obiectelor, un privilegiu narativ acordat pînă acum doar raporturilor umane. De unde o artă a descrierii profund reînnoită, pentru că în acest univers „obiectiv”, materia nu mai este niciodată prezentată ca o funcție a sufletului omenesc (amintire, utilitate), ci ca un spațiu implacabil la care omul nu are acces decât înaintînd, niciodată datorită deprinderilor sau supunerii.

Apare aici o mare explorare romanescă, ale cărei premise au fost puse de *Les gomme* (*Gumele*). *Le Voyeur* constituie o a doua etapă deliberat cucerită, căci la Robbe-Grillet avem întotdeauna impresia unei creații care se înscrie metodic pe o traiectorie predeterminată; se poate deci afirma că opera sa va avea o valoare demonstrativă și că va fi, ca orice act literar autentic, mai mult decât literatură, va fi însăși instituirea literaturii; știm prea bine că, de 50 de ani încoace, tot

* Text tradus din volumul „*Essais critiques*”, Paris, Ed. du Seuil, coll. „Tel Quel”, 1964.

¹ Referitor la romanul *Le Voyeur*, de A. Robbe-Grillet.

ceea ce este important ca scriitură [écriture] * deține această virtute problematică.

Le Voyeur este interesant prin raportul pe care autorul îl stabilește între obiecte și fabulă. În *Les Gommages*, lumea obiectivă era susținută printr-o enigmă polițistă. În *Le Voyeur* nu mai avem nici o calificare a istoriei : aceasta tinde spre zero atât de mult, încât abia dacă o putem numi și cu atât mai puțin, rezuma (dificultățile criticilor sînt concludente în acest sens). Pot să afirm, eventual, că într-o insulă oarecare un agent comercial strangulează o tînră păstoriță și se întoarce pe continent. Dar putem fi foarte siguri că acest omor a avut loc ? Actul însuși este, din punct de vedere narativ, un *spațiu alb* (un gol foarte vizibil în mijlocul povestirii) ; cititorul nu poate decît să-l deducă din efortul ucigașului de a șterge acest vid (dacă putem spune așa), de a-l umple cu un timp „natural”. E ca și cum î tinderea lumii obiective, minuția calmă a reconstituirii împresoară aici un eveniment improbabil : importanța faptelor anterioare și ulterioare, literatilitatea lor prolixă, încăpăținarea de a fi afirmate fac îndoielnic un act care, dintr-o dată, și contrar vocației analitice a discursului, nu se mai poate servi de cuvînt ca de o garanție imediată.

„Albul” actului își are evident originea, în primul rînd, în natura obiectivă a descrierii. Fabula (ceea ce se numește de fapt : „romanescul”) este un produs tipic al civilizațiilor sufletului. Este cunoscută experiența etnologică de la Ombredane : un film, *La Chasse sous-marine* (*Vînătoarea submarină*), este prezentat unor negri congolezi și unor studenți belgieni ; primii îi fac un rezumat pur descriptiv, precis și concret, fără nici o fabulație ; ceilalți, dimpotrivă, dovedesc o mare sărăcie vizuală ; își amintesc greu detaliile, imaginează o poveste, caută efecte literare, încearcă să regăsească stări afective. Și tocmai această naștere spontană a dramei este îtreruptă în fiecare moment de sistemul optic al lui Robbe-Grillet ; ca și pentru negri congolezi, precizia spectacolului îi absoarbe întreaga interioritate virtuală (probă *a contrario* : criticii noștri spiritualiști au căutat cu disperare în

* A se vedea *Not aexplicativă*.

Le Voyeur povestea ; ei simțeau că fără un argument, patologic sau moral, romanul se sustrăgea acestei civilizații a Sufletului pe care ei au datoriat să o apere). Apare deci un conflict între lumea pur optică a obiectelor și cea a interiorității umane. Alegînd-o pe prima, Robbe-Grillet nu poate fi decît fascinat de dispariția anecdotei.

Avem într-adevăr de-a face, în *Le Voyeur*, cu o distrugere voită a fabulei. Fabula se retrage, se subțiază, dispare sub greutatea obiectelor. Acestea invadează fabula, se confundă cu ea, pentru a o devora mai bine. Este remarcabil faptul că nu știm nimic nici despre crimă, nici despre mobiluri, nici despre stări, nici chiar despre acte, ci numai despre materiale izolate, lipsite, dealtfel, în descrierea lor, de orice intenționalitate explicită. Aici, datele povestirii nu sînt nici psihologice, nici chiar patologice (cel puțin în situația lor narativă), ci sînt reduse la cîteva obiecte care apar, puțin cîte puțin, din spațiu și timp, fără nici o contiguitate cauzală mărturisită : o fetiță (cel puțin arhetipul ei, căci numele i se schimbă pe nesimțite), o sforcică, un țăruș, un stîlp, niște bomboane.

Numai coordonarea progresivă a acestor obiecte conturează, dacă nu însăși crima, cel puțin *locul* și *momentul* acesteia. Materialele sînt asociate oarecum la voia întîmplării ; dar din repetarea unor constelații de obiecte (sforcica, bomboanele, țigările, mîna cu unghii ascuțite) apare probabilitatea utilizării lor ucigașe, care le adună astfel pe toate ; și aceste asocieri de obiecte (cum spunem asociații de idei) obișnuiesc puțin cîte puțin cititorul cu existența unui argument probabil, care nu este însă niciodată numit, ca și cum, în lumea lui Robbe-Grillet, ar trebui să trecem din planul lucrurilor în cel al evenimentelor printr-un șir răbdător de reflexe pure, evitînd cu grijă interpunerea unei conștiințe morale.

Evident, această puritate nu poate fi decît voită, și întregul roman *Le Voyeur* se naște dintr-o imposibilă rezistență opusă anecdotei. Obiectele figurează ca un fel de temă-zero a argumentului. Romanul se află în acea zonă îngustă și dificilă în care anecdota (crima) începe să putrezească, să „intenționalizeze“ superba încăpăținare a lucrurilor *de a nu fi-*

decît-simplu-prezente. Și în plus, această înclinare mută a unei lumi pur obiective spre interioritate și patologie provine doar dintr-un viciu al spațiului. Dacă ne amintim însă că intenția profundă a lui Robbe-Grillet este de a evidenția întreaga întindere obiectivă, ca și cum mîna romancierului i-ar urma îndeaproape privirea într-o cuprindere exhaustivă a liniilor și suprafețelor, vom înțelege că revenirea anumitor obiecte, anumitor fragmente de spațiu, privilegiate de chiar repetiția lor, constituie prin ea însăși o breșă, ceea ce am putea numi un prim punct al decăderii în sistemul optic al romancierului, fondat în esență pe contiguitate, extensiune și întindere. Se poate deci spune că, în măsura în care întîlnirea repetată a cîtorva obiecte distruge paralelismul privirilor și obiectelor, există o crimă, deci un eveniment : viciul geometric, prăbușirea spațiului, irupția *revenirii* constituie breșa prin care o întreagă lume psihologică, patologică, anecdotică amenință să asedieze romanul. Tocmai acolo unde obiectele, *re-prezentîndu-se*, par să-și nege vocația de pure existențe, ele fac apel la anecdotă și la întregul său cortegiu de mobiluri implicite : repetiția și conjuncția le privează de propria lor *existență-umană* pentru a le investi cu o *existență-întru-ceva*.

Astfel devine vizibilă diferența care separă acest mod de iterație de *tematica* autorilor clasici. Repetarea unei teme postulează o profunzime, tema este un semn, simptomul unei coerențe interne. La Robbe-Grillet, dimpotrivă, constelațiile de obiecte nu sînt expresive, ci creatoare ; ele își propun, nu să reveleze, ci să realizeze ; ele au un rol dinamic, nu euristic ; înainte de a apărea, nu există încă nimic din ceea ce ele vor oferi lecturii : ele *fac* crima, nu o dezvăluie ; într-un cuvînt, ele sînt literale. Romanul lui Robbe-Grillet rămîne deci perfect exterior unei lumi psihanalitice : nu este defel vorba aici de o lume a compensației și a justificării în care anumite tendințe ar fi exprimate sau contra-exprimate prin anumite acte ; romanul abolește în mod deliberat orice trecut și orice profunzime, este un roman al extensiunii și nu al comprehensiunii. Crima nu compensează nimic (și îndeosebi nici o *dorință* de a comite crima), ea nu este nici un moment răspuns, soluție sau ieșire din criză ; acest univers nu

cunoaște nici comprimarea, nici explozia, nimic decît întîlnire, întretăieri de itinerarii, reveniri ale obiectelor. Iar dacă sîntem tentați să citim violul și omorul ca pe niște acte care țin de o patologie, aceasta se datorează faptului că deducem abuziv conținutul din formă: sîntem acum (o dată mai mult) victimele acelei prejudecăți care ne face să atribuim romanului o esență, aceeași cu a realului, a realului *nostru*; concepem întotdeauna imaginarul ca pe un simbol al realului, vrem să vedem în artă o litotă a naturii. În cazul lui Robbe-Grillet, cîți critici n-au renunțat astfel la literalitatea flagrantă a operei, încercînd să introducă în acest univers — în care totul indică, totuși, completudinea implacabilă — un adaos de suflet și durere, în timp ce însăși tehnica lui Robbe-Grillet este un protest radical împotriva inefabilului.

Acest refuz al psihanalizei poate fi, dealtfel, exprimat și în alt mod, spunînd că la Robbe-Grillet evenimentul nu este niciodată *focalizat*. Este suficient să ne gîndim la ceea ce în pictură, la Rembrandt, de exemplu, este un spațiu în mod vizibil centrat în afara pînzei: această lume de raze și difuziuni o găsim aproape la fel în romanele profunzimii. Aici, nimic asemănător: lumina este egală, nu traversează, ci etalează, actul nu este corespondentul spațial al unei surse secrete. Și deși narațiunea cunoaște un moment privilegiat (pagina albă de la mijloc), ea totuși nu este prin aceasta concentrică: albul (crima) nu este nici focarul unei fascinații: este numai punctul extrem al unei curse, punctul de unde povestirea va reveni spre propria-i origine. Această absență a focarului profund contrariază patologia omorului; ea se desfășoară urmînd căi retorice și nu tematice, se dezvăluie prin locuri comune și nu prin sclipiri.

Am precizat că, în acest caz, crima nu era decît o breșă a spațiului și timpului (este același lucru pentru că locul omorului, insula, nu este niciodată decît un plan de parcrus). Întreg efortul ucigașului se axează deci (în a doua parte a romanului) pe camuflarea timpului, pe regăsirea continuității acestuia, care va fi inocența (este chiar definiția alibiului, dar aici ascunderea timpului nu se face în fața altuia, a unui polițist; se face în fața unei conștiințe pur intelective, care pare să se zbată oniric în chinurile unui traiect neterminat).

De asemenea, pentru ca această crimă să dispară, obiectele trebuie să-și piardă încăpățînarea de a fi împreunate, constelate; se încearcă să li se reintegreze retrospectiv o pură înlănțuire contiguă. Căutarea îndîrjită a unui spațiu neted (și, de fapt, numai prin dispariția acestuia vom cunoaște crima) se confundă cu însăși estomparea crimei, sau mai exact, această estompare nu există decît sub forma unei transparențe artificiale proiectată retroactiv asupra luminii. Dintr-o dată, timpul devine dens și *știm* că există crima. Dar atunci, în momentul în care timpul se supraîncarcă de variații, cîștigă și o nouă calitate, *naturalul*; cu cît timpul e mai uzat, cu atît pare mai plauzibil: Mathias, călătorul ucigaș, este obligat să-și readucă mereu conștiința la breșa marcată de crimă, asemeni unui penel insistent. Robbe-Grillet folosește în aceste momente un stil indirect particular (în latină aceasta ar da naștere unui frumos conjunctiv continuu, care l-ar trăda, însă, pe cel care îl folosește).

Este deci vorba mai puțin de un „Voyeur” și mai mult de un „Menteur”. Sau, mai degrabă, fazei privitului din prima parte îi urmează faza minciunii din partea a doua; exercițiul continuu al minciunii este singura funcție psihologică pe care i-o puteam atribui lui Mathias, ca și cum, în ochii lui Robbe-Grillet, psihologismul, cauzalitatea, intenționalitatea nu ar putea ataca suficiența fundamentare a obiectelor, altfel decît sub forma crimei și, în crimă, decît sub forma alibiului. Camuflîndu-și cu grijă ziua cu un strat des de *natură* (amestec de temporalitate și cauzalitate), Mathias ne descoperă (și poate își descoperă?) crima, căci Mathias nu e niciodată în fața noastră decît o conștiință care re-face. Apare aici chiar tema lui Oedip. Diferența constă în faptul că Oedip recunoaște o greșeală care a fost deja numită înaintea descoperirii sale, crima sa face parte dintr-o economie magică a compensației (Ciurma din Teba), în timp ce le Voyeur oferă o culpabilitate izolată, intelectuală și nu morală, care în nici un moment nu apare prinsă într-o deschidere generală spre lume (cauzalitate, psihologie, societate): dacă crima este corupție, atunci nu are loc aici decît o corupție a timpului — și nu a unei interiorități

umane ; ea este desemnată nu prin ravagiile sale, ci printr-o dispunere defectuoasă a duratei.

Astfel apare anecdota din *Le Voyeur* ; desocializată și demoralizată, suspendată aproape la nivelul obiectelor, înțepenită într-o imposibilă mișcare spre propria sa abolire, căci concepția lui Robbe-Grillet presupune că universul romanesc se susține numai prin obiectele sale. Ca și în acele exerciții periculoase în care echilibrul renunță treptat la punctele de sprijin nefolositoare, fabula este deci, puțin câte puțin, redusă, rarefiată. Idealul ar fi, bineînțeles, capacitatea de a ne lipsi de ea ; și dacă în *Le Voyeur* există încă, ea există ca un spațiu al unei povestiri posibile (gradul zero al povestirii sau *mana* după Lévi-Strauss) cu scopul de a cruța cititorul de efectele prea brutale ale purei negativități.

Bineînțeles, tentativa lui Robbe-Grillet se naște dintr-un formalism radical. Dar în literatură, acesta ar fi un reproș ambiguu, pentru că literatura este prin definiție formală ; nu există o cale de mijloc între autodistrugerea scriitorului și estetismul său, și dacă s-ar analiza cercetările formale nocive, ar trebui interzis scrisul și nu cercetarea. Se poate spune, dimpotrivă, că formalizarea romanului, așa cum o realizează Robbe-Grillet, nu are valoare decât dacă este radicală, adică dacă romancierul are curajul de a postula tendențios un roman fără conținut, cel puțin pentru întreaga perioadă în care dorește să înlăture temeinic piedicile psihologismului burghez ; o interpretare metafizică sau morală a romanului *Le Voyeur* este, fără îndoială, posibilă (critica a făcut dovada acestui lucru), în măsura în care gradul zero al anecdotei îi permite unui cititor prea încrezător în propria-i persoană tot felul de investiții metafizice ; este întotdeauna posibil să investești *litera* povestirii cu o spiritualitate implicită și să transformi o literatură a purei constatări într-o literatură a protestului sau strigătului : prin definiție, una este oferită celeilalte. În ceea ce mă privește, cred că aceasta ar însemna îndepărtarea oricărui interes pe care îl poate prezenta *Le Voyeur*. Avem de-a face cu o carte care nu se poate susține decât ca un exercițiu absolut al negației și numai în acest fel ea poate lua loc în acea zonă

foarte îngustă, amețitoare, în care literatura vrea să se distrugă, fără să o poată face, și în care ea se percepe, într-o aceeași mișcare, distrugătoare și distrusă. Puține opere intră în această zonă mortală, dar ele sînt singurele care astăzi, fără îndoială, contează : în conjunctura socială a vremurilor prezente, literatura nu poate fi în același timp în acord cu lumea și totuși s-o anticipeze, cum ar trebui să fie orice artă de avangardă, decît printr-o permanentă stare de pre-sinucidere ; ea nu poate exista decît ca înfățișare a propriei probleme, pedepsindu-se și urmărindu-se neîncetat. Dacă nu, oricare ar fi generozitatea sau exactitatea conținutului său, ea sfîrșește întotdeauna prin a sucomba sub povara unei forme tradiționale, compromițătoare în măsura în care servește drept alibi societății alienate care o produce, o consumă și o justifică. *Le Voyeur* nu poate fi separat, pentru moment, de statutul intrinsec reacționar al literaturii, dar încercînd sterilizarea formei înseși a povestirii, el pregătește poate, fără a o realiza încă, o *deconșionare* a cititorului în raport cu arta esențialistă a romanului burghez. Aceasta este, cel puțin, ipoteza pe care cartea în discuție o poate propune.

Marcelin Pleynet

PROBLEMELE AVANGARDEI *

„Însăși devalorizarea cuvîntului «limbaj», tot ceea ce, în creditul care i-a fost acordat, denunță lășitatea vocabularului, tentația de a seduce facil, acceptarea pasivă a modei, conștiința avangardei, adică ignoranța, toate acestea rămîn mărturie.”

Jacques Derrida

LOCURI COMUNE

Situația artiștilor și a scriitorilor în mijlocul societății care-i răsplătește cu gratitudinea sau aversiunea ei, a fost, în ochii majorității, studiată odată pentru totdeauna. Statutul acestui grup, care nu trebuie confundat cu cel al intelectualilor — (chiar dacă unii artiști sau scriitori pot trage foloase sau pătimi de pe urma acestui adjectiv, ei nu primesc niciodată respectivul nume, schimbarea calificativului făcîndu-se într-un singur sens) — pare inseparabil de ambiguitatea raporturilor pe care fiecare dintre membrii săi le întreține cu societatea. Dealtfel, denumirea de grup este improprie pentru a desemna o reuniune arbitrară de individualități în care orice ierarhie se dovedește a fi descalificativă, în care interesele nu pot fi în nici un caz „împărțite”, în care orice raport este „deportat” și extra-profesional. Cu aceasta vreau să spun că raporturile pe care artiștii le întrețin între ei, fie că recunosc acest lucru sau nu, nu sînt decît raporturi de clasă și că, oricare ar fi mediul lor original, interesul îi condamnă să se recunoască a fi trădători și trădați într-un mediu care nu este, în cel mai bun caz, decît o caricatură a mediului burghez. Intelectualii, a căror

* Text tradus din revista *Tel Quel*, 1966, nr. 25.

activitate se limitează la o acțiune socială, pot să fie fideli unei conștiințe de clasă; artiștii și scriitorii — a căror producție, oricare i-ar fi valorile de contestație, nu poate face decât obiectul unui schimb (al unei târguieli) — în relația lor cu societatea sînt obligați să dejoace, jucîndu-l, jocul clasei conducătoare. Chiar atunci cînd sînt obligați să mediteze asupra situației lor, aceasta nu are loc niciodată decât în raport cu acest „no man's land“ care sînt operele lor; și nu o pot recunoaște decât ca fiind în mod disperat limitată la contradicțiile ei. Mă refer la cei ale căror opere nu sînt iremediabil compromise și burgheze prin însăși natura lor. **Jean-Paul Sartre.** Este evident că o operă ca a lui Jean-Paul Sartre, pentru a alege un exemplu foarte clar, nu se adresează decât burgheziei pe care caută să o convingă printr-o estetică și o morală esențialmente burgheze, printr-o rea credință ușor de descifrat și care nu are altă rațiune decât un dinamism reacționar. Jacques Lacan a observat foarte bine că o știință care nu se confruntă cu problema lizibilității nu e decât caricatura științei, masca obscurantismului.

Bineînțeles că rediscutarea acestor lucruri pare superfluă, cea mai mare parte a acestor propoziții ne sînt astăzi atît de familiare, încît ele apar drept locuri comune. În interiorul celui mai confortabil dintre inconforturi, inconfortul intelectual, se instaurează regulile unei „suficiențe“ și ale unei „bunăstări“ în care, toți fiind compromiși, fiecare îi transmite celuilalt ceva mai puțin decât își transmite lui însuși. Autorul fiind confundat cu situația sa economică, opera este cea care, privilegiată în perspectiva unei eternități, permite azi biografiei să fie inocentă sau să își trăiască inocent culpabilitatea. Pentru că această cultură a trăit dejea prea mult — azi neexistînd ceva care să nu-și aibă acea doză, cît de mică, de „déjà vu“ — ea oferă celor care o perpetuează toate argumentele care le permit să transforme în locuri comune tot ceea ce îi condamnă. Cine nu va cita fraza lui Lautréamont „toată apa mării nu va spăla o singură picătură de sînge intelectual“, justificîndu-l în schimb pe cutare critic eminent sau pe cutare psiholog de renume care s-a

compromis prin cea mai stupidă modernitate, publicînd ceva despre un scriitor demn de coloanele din *Paris-Match*, în timp ce, astfel, se justifică pe sine și va fi justificat etc. La fel, tradiția este justificată de modernitate, modernitatea de avangardă, iar stînga de reacțiune. Cea mai indicată ar fi tăcerea, dacă tocmai ea n-ar fi scopul acestui climat cultural, cel mai gratuit dintre compromisuri. Dar pentru că toate acestea se înscriu pe fondul unei îmbătrîniri, cu ajutorul unui întreg aparat repetitiv folosit spre a dezamorsa contradicția, cred că cel mai indicat lucru e să ai curajul să înfrunți ceea ce rămîne din conștiință — chiar dacă ea ar trebui să fie repetitivă — să te înscrii în această rațiune contradictorie, căci numai ea dă glas rațiunii.

PUȚINĂ ISTORIE

Această istorie despre care toți se prefac a crede că merge de la sine și pe care toți se feresc, grijulii, să o interogheze, această istorie care nicicînd mai mult decît azi n-a fost victimă modalităților speculative celor mai diverse... Cum ar putea fi oare abordată? Ea ni se prezintă sub o serie de aspecte care au toate ca element comun același mod de exprimare. Azi istoria nu se mai situează la nivelul celor care o fac, ci la nivelul celor care o consumă. Fie că e vorba de un eveniment recent sau de un eveniment mai precis datat, și oricare ar fi natura acestui eveniment, se va găsi un comentator care să-l vulgarizeze, o colecție care să-l primească. În primul caz, istoria îl va eticheta drept serios, așa cum relativa sa tinerețe o cere; în cel de-al doilea, ea va învălui în vîrsta ei respectabilă evenimentul pe care nici o gîndire nu-l poate data.

Noul Roman. Mă gîndesc aici mai cu seamă la numărul exagerat de comentarii care înconjoară cu precauții operele *Noului Roman* (precauții care nu au alte scopuri decît să sugereze vigoarea unei literaturi, deși anacronismul ei este izbitor, pentru că, în fond — ca să reiau o referință care-mi justifică afirmația — ce este *La maison*

de rendez-vous a lui A. Robbe-Grillet raportată la operele lui Raymond Roussel, dacă nu un regres), sau la cealaltă extremă, publicarea, în colecția „Livre de poche” a cărții *Justine* de Sade. Nu este vorba aici de a supralicita o avangardă în dauna alteia sau de a face apel la poliția de moravuri pentru a cenzura producția literară; dar în această confuzie alarmantă, în care cel mai neînsemnat foiletonist se teme să nu dea cumva senzația că nu e la zi și se crede obligat să facă paradă de profunzimea ideilor sale citind fie „L'Erotisme” al lui Georges Bataille, fie Lautréamont, trebuie apărute cărți a căror ilizibilitate este pentru cei mai mulți, evidentă și care sînt periculoase, nu prin posibilitatea lecturii de către public, ci prin imposibilitatea de a fi citite în contextul în care le situează societatea. În mod periculos ignorate, acoperite de locuri comune, iată cărți pe care să treacă în ipostaza de obiecte, de a nu mai fi niciodată citite, de a ieși din sfera unei culturi care, fără ele, ar rămîne ceea ce știm. Cele două fenomene, istoricizarea unei pseudomodernități și sterilizarea culturii prin istorie, fiind strîns legate, se justifică reciproc și se acoperă unul pe altul.

Totuși, să nu confundăm maladia cu simptomele sale, să nu credem sau să ne prefacem a crede că acestea din urmă sînt de dată recentă... cu toate că ne dăm seama destul de tîrziu, pe la mijlocul secolului al XX-lea, că tot ce se referă la modernitatea noastră este deja compromis, deliberat angajat în același proces de descompunere, în timp ce oamenii care pînă ieri păreau capabili să reflecteze asupra istoriei lor, o desăvîrșesc astăzi în mod jalnic. Chiar dacă ne expunem pericolului de a ne situa de partea vreunui Picard și de a da apă la moară reacțiunii, ar fi imposibil să ne examinăm dependența culturală fără să luăm în considerare supra-realismul.

Suprarealismul. Această primă jumătate a secolului al XX-lea a fost puternic marcată de suprarealism, ale cărui responsabilități sînt astfel pe măsura importanței sale, considerabile adică. Atunci cînd André Breton, întotdeauna activ, dar mai puțin vigilant, lasă o expoziție a Suprarealismului să se transforme într-o manifestație pariziană care îi animă pe toți cronicarii mondeni, ce învățatură putem trage din

cel mai important eveniment literar al acestei jumătăți de secol? În primul rînd, faptul că pe planul revendicării sociale, al agresiunii revoluționare, societatea a înfrînt radicalismul suprarealist. Cum a fost posibil acest lucru? Aproprierea suprarealismului de către societate nu s-a făcut la nivelul operelor, acestea fiind astăzi în aceeași situație cu operele produse de radicalismul lui Sade, învăluite de un arsenal de imagini și anecdote, mai mult sau mai puțin pitorești, pe care le cunoaștem; ele sînt difuzate într-un număr foarte mare de exemplare — pot fi întîlnite pînă și pe persoanele gărilor — dar, în același timp, sînt plasate la o asemenea distanță de obiectul lor real, încît se prezintă cu aceeași inocență și cu aceeași gratuitate ca și cum ar fi vorba despre un meteorit căzut de pe cine știe ce planetă culturală. Obiecte de semi-lux pe care și le oferă o curiozitate facil satisfăcută, ele nu apar decît în lizibilitatea lor, gîndirea care le dirijează fiind pusă între paranteze la magazinul de extravagante. Ne putem mira cum o mișcare revoluționară sfîrșește astfel, și mai ales atunci cînd a fost organizată, așa cum e cazul suprarealismului.

În fața unei situații istorice deosebit de sumbre (dar de fapt cu nimic mai disperată decît cea pe care o trăim în prezent), cîțiva artiști și scriitori se reunesc pentru a pune accentul pe ceea ce, într-un context de generală descompunere, li se pare mai viabil: ruptura.

Ruptura. Și asistăm la nașterea curentului Dada, extremism care a ajuns astăzi la teza publicată elegant de J. J. Pauvert (editorul oficial al subversiunii de lux). Totuși, acești artiști, dintre care cel mai consecvent este André Breton, au observat, se pare, foarte repede ce ascunde spectrul nihilismului Dada și au înțeles că ruptura nu este atît de naivă pe cît lăsa să se creadă, germenii conținuți în ea putînd la fel de bine să i se întoarcă împotriva (sînt cunoscute întîmplările neplăcute care se leagă de avangarda italiană a anilor 20). Unul din meritele suprarealismului va fi și evidențierea consecințelor grave ale acestor acte pe care unii voiau să le facă să treacă drept gratuite. Ruptura va fi deci sistematic clarificată sub aspectul consecințelor sale — ambele fiind întreținute cu grijă — ceea ce înseamnă că si-

tuația este analizată și că este gata să-i cuprindă pe acei contemporani ai săi care o justifică, pe căi marginale câteodată. Cititorul (în sensul cel mai larg al cuvântului) care a fost André Breton, va găsi aici un câmp de investigare demn de el; îi datorăm lectura fenomenelor și a operelor care, fără el, ar fi rămas poate încă obscure. În fața unui bilanț atât de pozitiv, ne întrebăm cum este posibil ca astăzi suprarrealismul să fie redus la ipostaza de figură decorativă a saloanelor burgheze și ne mai întrebăm dacă precauțiile luate, după Dada față de această noțiune de ruptură n-au fost cumva insuficiente. Dacă nu cumva proiectarea acestei noțiuni de ruptură asupra culturii care a precedat-o imediat nu a trădat spațiul pe care acea cultură intenționa să-l ofere spre cercetare. O ruptură atât de decisivă ca aceea pe care o poartă mesajul suprarrealist și autorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, n-ar putea să aparțină unui spațiu istoric precis (istoria o conține încă în începuturile sale) și n-ar putea depune mărturie ca element dependent de acest spațiu. Ruptura și consecințele sale rămân în istoria care le conține; perpetuarea lor nu poate niciodată servi decât unei libertăți iluzorii și unei prelungiri prin repetare; ceea ce înseamnă că acele lucruri abia trezite se încheie în chiar momentul apariției.

Retorica. Lautréamont a văzut foarte bine — acolo unde suprarrealismul nu l-a văzut decât pe Lautréamont — că ruptura a fost dintotdeauna viitorul și moartea retoricii. Conștiința rupturii devine evidentă datorită lizibilității, adică ea rămâne prizoniera istoriei, condamnată să nu-i înfrunte și să nu-i repete decât contradicțiile. Această prețioasă mărturie a rupturii, în afara cazului în care are curajul să-și înfrunte spațiul contradictoriu (Maldoror — *Poésies*), ajunge să nu fie decât încă o neînțelegere și să justifice ceea ce contestă, pentru că nu a știut la timpul potrivit să-l conteste justificându-l. Altfel spus, o conștiință istorică ce condamnă istoria nu este o conștiință a istoriei, ci o conștiință în istorie (sau, dacă vrem, o conștiință fatală care, într-o zi, se va pierde și se va condamna)... Hubert Damisch scrie pe bună dreptate: „Nici a societate nu poate ignora problemele pe care i le pune istoria, dar omul poate totdeauna re-

fuza să se lase în grija istoriei pentru a putea răspunde problemelor care-l privesc și pentru a încerca să-și răspundă el însuși la aceasta" (*L'horizon ethnologique*) (*Orizontul etnologic*) în *Les Lettres Nouvelle*. Repetarea și dorința rupturii nu sînt eficiente decît pentru a dezamorsa o conștiință a istoriei ca ruptură și pentru a perpetua sub cea mai reacționară formă (fiind prin aceasta și cea mai puțin decisivă) o falsă aparență care s-a repetat întotdeauna. Să aruncăm o privire asupra încurcăturii în care se află istoricii atunci cînd se ocupă de acest început : unii îl plasează la mijlocul secolului al XIX-lea și îl citează naiv pe Mallarmé, alții merg pînă la Revoluția franceză, alții pînă în Evul Mediu, alții... alții... Istoria nu îi va uita, istoria începe deja să-i recupereze.

ISTORIA RUPTURII

Acest fenomen din prima jumătate a secolului al XX-lea, care este ruptura istoriei, se transformă puțin cîte puțin într-o istorie a rupturii. Ceea ce fusese ascuns pînă atunci e pus acum în lumină, iar aparenta contradicție devine una din cele mai eficiente justificări. Bineînțeles, nu este vorba de a atribui suprealismului întreaga responsabilitate, suprealismul nefiind decît o manifestare, e drept, una dintre cele mai corozive (și care — dacă ajunge în final să justifice ceea ce, crede el, condamnase — nu este mai puțin o „justificare” înveninată). Istoria își conține ruptura, o manifestă. Nimic surprinzător în asta. Cu nimic mai surprinzător decît enorma dezvoltare socială datorată acestei noi forme de inconștiență istorică. Făcînd apel la întreg cîmpul cultural pus la dispoziția sa, nu ca lizibilitate (noi știm că el e practic ilizibil), ci ca element de siguranță, societatea este în măsură să recupereze ca acte culturale toate subversiunile (Sade nu mai e o lectură posibilă, ci un autor din secolul al XVIII-lea). O întreprindere de această anvergură cere, evident, mijloace de reprimare de o forță aparte, și nu e deloc sur-

prinzător că ea se manifestă în zilele noastre. Înțelegem foarte bine atunci că, așa cum precizează Roland Barthes, prohibirea sexualității a trecut asupra limbajului, deși, bineînțeles, acest transfer este mult mai puțin efectiv decât se vrea să se dea de înțeles.

Sexualitatea. De fapt, „culturalul“ are cum să dezamorseze sau, la o adică, să mascheze tabuurile sexuale... E suficient să observăm cu puțină atenție diversele tipuri de informație puse la dispoziția publicului pentru a vedea cum apare buna credință a acestei societăți. Știut fiind că operele nu sînt citite și că ele nu ajung nicio dată să fie cunoscute decât prin ceea ce trebuie să le dezamorseze (citate ale unor citate, operă de vulgarizare), Freud și psihanaliza din „science et avenir“, din „je sais tout“, din „que sais-je“ etc., repară greșelile, psihologia cîștigă campanii prin televiziune, pubelele foiletoniștilor și ale cronicarilor înghit aventura scabroasă devenită *Noul Roman*. Nu va veni curînd ziua cînd ne vom surprinde știința de a trăi, și imaginația... și încă ce imaginație! Presa cotidiană nu se face oare în mod regulat ecoul unei sexualități mult mai atroce decât toate transgresiunile literare? Înțelepciunea populară care e întotdeauna promptă a înțeles foarte bine acest lucru: „Pe vremea noastră“... și totul continuă. Pe vremea noastră, mai multă transgresiune, mai multă subversiune, mai multă ruptură... sau, mai exact, după părerea mea, parodia transgresiunii, parodia subversiunii, simulacru, repetare a rupturii. Din 1910 pînă în zilele noastre, bilanțul revoluțiilor morale și estetice este uluitor, dar, contrar opiniilor lui H. Rosenberg, *La tradition du Nouveau* (*Tradiția Nouului*) este o tradiție veche, topică a uneia din cele mai vechi retorici, și care cere să fie citită ca scriitură [écriture]*. Ce scriitură care cere să fie descifrate acele „totul este văzut“, „totul citit“, „totul cunoscut“.

Despre fantomă. Această societate se prefacă că trăiește sub semnul imaginarului, al fantasmiei, al modernității, numai pentru a se putea imobiliza mai bine în contradicțiile sale arhaizante și în protocolul său retoric. Înțelegem atunci

* A se vedea *Nota explicativă*.

cum tabu-ul instituit asupra sexualității a fost transferat asupra scriiturii — numai aceasta putînd face să apară structura arhaică a noutății — și că libertatea cuvîntului nu înseamnă libertate a gîndirii. A deplasa acest tabu, înseamnă a permite sexualității — făcînd public actul pe care nu-l realizează în particular („desexualizarea sporită a tuturor raporturilor umane“, H. Marcuse) — să se înscrie cu cerneală simpatică pe o suprafață pe care nu trebuie să o marcheze; înseamnă a acționa, așa cum am demonstrat-o în legătură cu problema lecturii la însăși sursa conflictului. Și așa cum eficacitatea obscurantistă solicită, pentru a camufla interdicția instituită asupra lecturii, întregul cîmp cultural și încetarea conflictului *cultură-lectură* (în afara acestui conflict lizibilitatea fiind totală, ceea ce înseamnă că lectura e inutilă), tot astfel, acest procedeu va fi aplicat scriiturii, înțelegîndu-se că de data aceasta e vorba de conflictul *sexualitate-societate* (de fapt, același conflict, unicul). Eficacitatea constînd aici în a-i conferi sexualității (așa cum s-a procedat și cu lectura) un statut social în care vorba nu coincide cu fapta. Lume fantasmatică în care posibilul fără margini maschează imposibilitatea oricărui posibil și pe care nimic nu o poate dezarticula, decît doar întrebarea „cum se scrie (cum se face) aceasta?“

Ce înseamnă aceasta? Întrebare dificil de formulat într-o societate care-l privilegiază pe „ce înseamnă aceasta?“ la îndemîna tuturor și care nu are nimic altceva mai prețios decît să ascundă că lucrul este așa cum se face — cum se citește — cum *se scrie*.

AVANGARDA AZI

Într-un astfel de climat repetitiv, fundamental repetitiv, în care nimic nu poate să apară (în afara unei asumări a conștiinței istorice) fără a fi o reapariție a noutății, avangarda devine o tradiție. Fiindu-i din ce în ce mai greu să mascheze ambiguitatea mesajului său, ea accelerează mișca-

rea, întotdeauna mai „nouă“, întotdeauna de scurtă durată, întotdeauna depășită de o noutate și mai și... pe care societatea o recuperează din ce în ce mai ușor. A se vedea cu câtă plăcere descoperă critica reacționară Pop-artul, figură idiotizantă a culturii industriale, care, sub pretextul procedurilor de reproducere automată, de anti-artă, nu face decât să celebreze — vis găunos — gândirea anacronică a acestei societăți gata să plătească împărătește forma care îi va camufla interdicțiile într-o transgresiune modernistă. Nu s-a insistat suficient asupra apariției în anii '60 a unei arte care a fost calificată în mod incredibil drept populară.

Arta populară. Dacă vom studia cu puțină atenție justificările acestei întreprinderi, vom întâlni, pe de-o parte, faimoasa tăcere a lui Marcel Duchamp (cel mai gratuit dintre compromisuri — este de-ajuns să-l apropiem de exilul rimbaldian...) și, pe de altă parte (care cred că reprezintă mai mult pentru botezul Pop-art-ului decât atitudinea prețioasă, de sfârșit de veac, a lui Duchamp), benzile desenate, comic strips-urile, care sînt pentru popor ceea ce era laudandum-ul pentru muncitorii englezi de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Castrarea. Avînd această particularitate, deloc neglijabilă : benzile desenate al căror subiect este cel mai adesea castrarea, se transformă în modernitate transgresivă grație singurului credit pe care societatea îl acordă. Răsturnarea e aici plină de învățăminte : ea pretinde să prezinte această consecință (cea mai fatală), *principiul realității* care este castrarea apare sub forma *principiului plăcerii*. În Germania, Anglia, în Italia sau Franța, această răsturnare (sub forma Pop-art-ului) se dezvoltă, cu o bună credință de admirat, în cele mai diverse medii. Formal reacționară, ea plătește tribut supraréalismului (consacrîndu-i astfel valoarea istorică) ai cărui pictori o justifică atunci cînd e nevoie, și se însoțește cu literatura. Singurul fenomen cu care Pop-art-ul poate fi comparat prin amploare și succes este fenomenul beatnik ; ele au în comun găsirea unui statut într-o țară în care virtuțile revoluționare sînt, după cîte știu, riguros controlate. Ambele într-o situație repetitivă (chiar și numai din punct de vedere gestual), cel puțin față de supraréalism, ambele tratate

într-un mod fantasmatic, ambele mizînd pe transgresiune și modernitate, sînt astfel îmbrățișate de stînga europeană care, în acest domeniu, ca și în altele, se preface a crede că repetiția trecutului său e chezașia viitorului. Abia diferențiate, arta Pop și cea beat pot fi regăsite, ici și colo, însoțite de justificări care nu le camuflează totuși originea: cu o nuanță de angajare socială (ca și cum societatea burgheză n-ar trăi de aproape un secol din aceste contestări) sau de scientism (opera serială, Op-art etc.). Aceste tendințe au bineînțeles ca sarcină să producă noul: droguri, sexualitate (dar numai sub forma perversiunii — această societate neputînd să accepte decît acea parte a sexualității care îi permite să denunțe orice sexualitate), opere care să nu fie deci decît obiecte, literatură care să nu fie decît imagini, imagini care să nu fie decît „literatură“.

Azi nu mai poate să existe o avangardă decît în măsura în care o lume, pradă propriei dispariții, își supraviețuiește. Militare. Mai mult ca oricînd avangarda își justifică astăzi numele; metaforă militară, ea este în frunte, înainte (*avant*), *garda* reacțiunii. Avangarda nu ar putea să se înscrie decît în istoria pe care o face sau pe care o repetă, iar problema ei actuală nu ar putea fi decît supraviețuirea acestei istorii.

PENTRU A NU CONCHIDE

Cum să ne imaginăm o posibilă libertate într-un asemenea context? Cum să evităm complexitatea acestei structuri sociale capabile să răstoarne orice contestație? Care poate fi situația scriitorului ce refuză să perpetueze istoria; nu este oare mai puțin compromis în ceea ce istoria are mai anacronic? Am să încerc să-i definesc situația socială de scriitor (de artist), situație eminamente istorică. Cum să evităm mistificarea socială a literaturii?

Literatura. Aoeastă ultimă întrebare a făcut obiectul a numeroase intervenții din partea sociologilor, ale căror con-

cluzii sînt cel mai adesea pesimiste. Recent, H. Rosenberg, în articolul *Littérature et hallucination sociale* (*Literatură și halucinație socială*) (*Lettres Nouvelles*, nov. 1965) invoca vechea trinitate „fond-formă-adevăr” pentru a lămuri singura experiență care, aparent, îi este cunoscută și a cărei servilitate repetitivă am încercat să o demonstrăm pe alte căi, cea în care „artele au menirea să transfere în experiența familiară halucinațiile apărute în sferele autorității”... E sigur că orice scriitor (orice artist, dacă acest cuvînt mai are un sens) care este prins, într-un fel sau altul, în mrejele adevărului (și care, într-un mod sau altul, nu este prins) este „reacționar prin însăși natura sa”. În măsura în care ceea ce el propune aparține domeniului conștiinței obiective și se dă drept experiență a trăitului și persistă iluzionista dihotomie fond-formă, adică în măsura în care poate fi stabilită o distincție între lectură și scriitură, iar ceea ce el oferă spre citire privilegiază spațiul vorbirii, scriitorii, artiștii rămîn scriitori și artiști, ei rămîn prizonierii acestei istorii pe care o folosesc și pe care o exclud, ei rămîn prizonierii acestei istorii care, utilizîndu-i, îi exclude.

Am putea oare imagina o situație în care scriitura ar beneficia de un alt statut? Cu siguranță că în acest domeniu trebuie să ne limităm la a imagina. Totuși, grație lucrărilor recente ale lui Jacques Lacan, Jacques Derrida (*De la grammatologie*, în *Critique*, dec. 1965), Michel Foucault, Philippe Sollers (*Dante et la traversée de l'écriture*) (*Dante și străbaterea scriiturii*)* și ale altor cîțiva, putem remarca perspectiva extraordinară propusă de meditația istorică. O perspectivă extraordinară pe care meditația istorică o propune scriptorului ce nu mai adresează *mesaje*, ci *scriitură* ce nu se mai adresează unui public de amatori, ci altor scriptori sau, mai exact ce adresează publicul „scriptiei” sale. Am putea oare imagina acest lucru?... Bineînțeles, și va trebui demonstrat că problema care se pune azi în fața scriitorilor nu mai ține de buna ori de reaua credință, ci de descifrare,

* Text tradus în prezentul volum.

de lectură, de explicație ca poezie, de poezie ca explicație. Am crezut că trebuie să traversez mlaștina polemicii într-un text al cărui anacronism, din mai multe puncte de vedere, nu mi-a scăpat, pentru că, întâi de toate, era prea ușor să mă prefac a crede că farsa repetitivă nu îi compromite decât pe alții ; în efortul pe care-l face pentru a o denunța, scriitorul trebuie să știe că este încă compromis.

Biografia. Scriitura care se va refuza acestui joc fatal va fi prea esențialmente biografică pentru a nu-l obliga pe scriptor să-și lichideze pe cât posibil biografia mereu anacronică. Astfel aş dori să fie citit acest text.

NOTĂ EXPLICATIVĂ

În efortul de a evidenția funcționarea *Textului*, unii termeni (noi, uneori, în contextul cercetării literare) fac, la *Tel Quel*, obiectul unor încercări de definire care, în redactarea acestei antologii, au ridicat două serii de probleme :

— *Probleme de traducere*. Acolo unde a fost posibil, le-am rezolvat, diferențiat, cu elementele de care dispune limba română, dând însă între paranteze și termenul corespunzător din textul original, pentru a permite cititorului român o opțiune care să confirme sau să infirme lectura noastră.

— *Probleme de definire*. Nu întotdeauna pe deplin conturați, acești termeni se caută de-a lungul textelor membrilor grupului, iar sensul care li se acordă diferă uneori de la un text la altul, sau de la un autor la altul. Fără a putea da o definiție clară și concisă a acestor termeni, vom încerca să-i aproximăm la rîndul nostru, să le sugerăm filiațiile, pentru a facilita lectura textelor traduse aici.

Am considerat necesar să ne oprim, din aceste două puncte de vedere, asupra următorilor termeni :

APRÈS-COUP

În mod curent, dicționarele franceze definesc locuțiunea adverbială „après-coup” prin sintagme de tipul : „odată lucrul făcut”, „după eveniment”, „mai târziu” etc. Ph. Sollers, J.-L. Baudry, J. Derrida, J. J. Goux utilizează însă termenul și într-o accepție diferită, de sorginte freudiană, căruia nu i-am găsit un echivalent românesc consacrat în literatura de specialitate. În franceză, această locuțiune este substantivizată și folosită ca atare. Problema fiind insolubilă în limba română, termenul va rămîne în original.

Noțiunea de *après-coup* (în germ. *Nachträglichkeit* — *subst.* sau *nachträglich-adj.*, în engl. *deferred action* și ital. *posteriore*) face parte din aparatul conceptual elaborat de Freud. Deși el nu a fost propriu-zis definit de acesta, Lacan a atras în repetate rînduri atenția asupra importanței sale. („*Nachträglichkeit* — termen întrebuințat frecvent de Freud în legătură cu concepția sa despre temporalitatea și cauzalitatea psihică : experiențe, impresii, urme mnezice sînt remaniate *ulterior* în funcție de noi experiențe, de accederea la un alt grad de dezvoltare. Lor li se conferă atunci un nou sens și, în același timp, o eficacitate psihi-

că." (J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 33) (*Vocabularul psihanalizei*). Importanța noțiunii de „après-coup” rezidă în faptul că ea interzice conceperea istoriei subiectului ca un determinism linear. Termenul freudian permite astfel cercetătorilor de la *Tel Quel* să depășească concepția lineară a analizei textuale, deschizând drumul unui dinamism productiv. Oprindu-se asupra acestui termen, J. L. Baudry sublinia rolul său revoluționar, analizând „dubla înscrisere, relația lectură/scriitură, potrivit unui mecanism de repetiție/ștergere, simultan cu evidențierea intertextualității”. Orice text este un „après-coup” al altui text. Scriitura textuală va fi angajată astfel, spune tot Baudry, într-un demers progresiv-regresiv spre ceea ce s-ar putea numi punctul asimptotic al propriei sale lizibilități.

DEDANS—DEHORS

Din posibilele serii echivalente românești (interior/exterior, înăuntru/în afară, interioritate/exterioritate) am optat, din necesități morfologice și semantice pentru aceasta din urmă, deși ea nu acoperă integral aria semantică a termenilor francezi (intrati în vocabularul celor de la *Tel Quel* pe filieră fenomenologică). Un argument în favoarea opțiunii noastre ar fi utilizarea uneori paralelă, echivalentă-semantic a lui *intériorité-dedans*, *extériorité-dehors*, deși mai apoi, în *L'écriture et la différence*, J. D. va face distincție între seriile amintite. Datorită opțiunii de traducere, seria *intériorité-extériorité*, va fi redată prin *interior-exterior*, izolat sau în sintagme.

Cele două concepte corelative sînt dezvoltate teoretic de J. Derrida în *Violence et métaphysique* (*Violență și metafizică*) (din volumul *L'écriture et la différence*), pornind de la cîteva studii ale fenomenologului Emmanuel Lévinas. Structura „dedans-dehors”, afirmă Derrida, „nu are sens într-un spațiu pur, nesemnificînd o imersie în spațiu”. Ea este „limbajul însuși” și „marchează finitudinea originară a vorbirii”. Pornind de la definiția celor doi termeni, J.L. Baudry demontează mecanismul funcționării sistemului social — economic și, analog acestuia, pe cel al sistemului limbii. „*Le dehors* — acesta e poate numele dat la ceea ce, în interiorul sistemului riscă să schimbe sistemul. S-ar putea spune că, în acest sens, proletariatul este acel «dehors» însuși al societății burgheze. Exclus de gîndirea dominantă a clasei dominante, deci «exterioritate» a acesteia, el îi este totuși interior, fiind condiția însăși a existenței acestei clase, «lucrînd-o» dinăuntru, căci el este forța sa

productivă." Analog, „scrierea este exterioritatea vorbirii, într-un mod cu atât mai evident cu cât scrierea apare ca însăși condiția instituirii". În *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (*Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*), O. Ducrot și Tz. Todorov plasează cei doi termeni tot în spațiul opoziției vorbire/scriere: „Privilegiul semnificantului fonic asupra semnificantului grafic nu se poate legitima decât pornind de la distincția între ceea ce ar fi o interioritate [dedans] (unde se află gândirea) și ceea ce ar fi o exterioritate [dehors] (unde cade scrierea)". Pentru J. Derrida, odată cu opoziția *scriere în general, urmă/scriere în sens restrâns, grafie*, cei doi termeni *dedans-dehors* nu mai justifică primatul vorbirii asupra scrierii, posibil în gândirea logocentrică, ci trimit la această nouă distincție: scrierea în general, naturală, a lui „dedans", arhi-scrierea, pe de o parte, și scrierea artificială, reprezentativă, grafia propriu-zisă, exilată în exterior, pe de altă parte.

DÉTOUR

Acest termen corespunde conceptului de *Aufschub* folosit de Freud. L-am tradus prin *deviere* și, uneori în unele sintagme, prin *ocol*, fiind conduși la această traducere de asocierea sa, nu arareori în text, cu verbul francez „dévier".

Preluat din terminologia freudiană de către J. Derrida și servind la definirea termenului „différance" („[...] diferența între principiul plăcerii și principiul realității nu este decât «la différance» ca deviere" [détour]), termenul în discuție își trădează legătura de sens cu acel „différer" („a amîna"), cu ajutorul căruia Freud explica mecanismul de „compensare" prin care se amînă realizarea plăcerii (scopul final) și se suportă chiar, pentru a se ajunge la această plăcere, o neplăcere momentană. Termenul *deviere* este astfel folosit de J. J. Goux în opoziție cu *racursiu*, definind *munca* și respectiv *plăcerea* („orice muncă este o deviere, orice plăcere este un racursiu" — J. J. Goux).

DIFFÉRANCE *

„Această discretă intervenție grafică nu a fost făcută pentru a scandaliza cititorul sau gramaticianul. Ea a fost calculată, scriind despre o problemă a scrierii" (J. Derrida). În fața acestui „neografism"

* A se vedea comentariile lui M. Nasta în *Prolegomene* la volumul *Poetică și stilistică* Ed. Univers, Buc., 1974, p. LXIV.

propus de J. Derrida, ne-am găsit în imposibilitatea de a opta pentru un echivalent românesc acceptabil (termeni ca „diferanță” sau „diferire” fiind total irelevanți pentru intenția autorului și neavînd nici avantajul de a fi niște creații românești prea fericite). La *différance* este corelat conceptului de *différence* (scris cu *e* și căruia îi corespunde — parțial însă, după cum vom vedea — românescul *diferență*). Cei doi termeni sînt în limba franceză omofoni, dar nu și omografi. Acea „marcă mută”, litera *a*, „se scrie sau se citește, dar nu se aude”. Un asemenea efect este irealizabil în limba română, motiv pentru care am păstrat originalul francez.

Pentru a defini cei doi termeni — *différence* și *différance*, Derrida întreprinde o analiză a verbului *différer* (din lat. *differre*, provenit la rîndul său din gr. *diapherein*). Verbul în cauză are două sensuri de bază. Unul comun (păstrat și în românescul *a diferi*): „a nu fi identic”. Și un altul (pe care limba română l-a pierdut), dezvoltînd o serie de concepte, toate înscrise în lanțul semantic al temporizării: acțiunea de a amîna, a ține cont de timp și de forțe într-o operație care implică un calcul economic, ocol (*détour*), întîrziere, rezervă etc. *A diferi* devine astfel echivalentul lui „a temporiza, a recurge — conștient sau inconștient — la medierea temporală și temporizatoare a unui ocol, anulînd împlinirea «dorinței» sau a «voinței»”. Deci, această temporizare este în același timp temporizare și spațiere, „devenirea-timp a spațiului și devenirea-spațiu a timpului, constituire originară a timpului și spațiului”. Substantivul *différence* a pierdut însă sensul de „temporizare-spațiere”. Aceste pierderi de sens sînt recuperate de polisemicul *différance*. Pentru a-l elabora, J. Derrida face apel la o serie de concepte aparținînd discursului heideggerian (ousia, parousia, telos, arhia) și freudian (urmă, freiaj, rezervă etc.). Derivînd problema conceptului de *différance* în teritoriul semiologiei, J. Derrida dialoghează cu teza saussuriană a caracterului arbitrar și diferențial al semnului lingvistic. Reținînd cel puțin schema, dacă nu conținutul exigenței formulate de Saussure, Derrida desemnează prin *différance* „mișcarea după care limba sau orice cod, orice sistem de trimiteri în general se constituie «istoric» ca țesătură de diferențe”. „Diferențele sînt « produse » — diferite [amînate] prin *différance*”. Dar acest „concept” nu va fi, pentru Derrida, numai jocul diferențelor în limbă, „ci raportul vorbirii cu limba”. Evidențiînd acest raport, J. Derrida formulează dezideratul instituirii unei noi științe: gramatologia. „Practica limbii sau a codului presupunînd un joc de forme, fără substanță determinată și invariabilă, presupunînd, de asemeni, în

practica acestui joc, o retenție și o protenție de diferențe, o spațiere și o temporizare, un joc de urme, trebuie neapărat să existe un fel de scriere «avant la lettre», o arhi-scriere fără origine prezentă, fără arhie. De unde și ștergerea reglată a arhie și transformarea semiologiei generale în gamatologie". Definirea și analiza detaliată a conceptului de *différance* sînt întreprinse de J. Derrida în studiul *La différance* (din vol. *Théorie d'ensemble*, precum și în volumul *De la grammatologie*). Dintre autorii antologați aici, utilizează mai frecvent acest termen J. L. Baudry (în legătură cu procesul freudian al „descărcării”) și J. J. Goux (în omologia pe care o stabilește între munca concretă și urmă, rezervă, *différance*).

ÉCART

Din posibilele traduceri ale acestui termen (*deviere, spațiere, distanțare, abatere, distorsiune* etc.), am folosit în textele din prezentul volum două: *spațiere* și *abatere*, deși stilistica a consacrat termenul *deviere*, definind textul literar ca „deviere de la normă” („*écart de la norme*”).

Necesari în definirea termenului „*différance*”, crucial pentru J. Derrida, *écart* și *détour* corespund celor două dimensiuni ale verbului *différer*: „*espacement*” și „*temporisation*”. („Cele două valori aparent diferite ale acelei „*différance*” se leagă în teoria freudiană: diferitul [le *différer*] ca discernabilitate, distincție, abatere [*écart*], diastemă, *spațiere* [*espacement*] și amînatul [le *différer*] ca deviere [*détour*], interval, rezervă, *temporizare* [*temporisation*]” — J. Derrida.)

ÉCRITURE

Limba română oferă cel puțin trei posibilități de traducere a acestui termen: *scriere, scris, scriitură*, fiecare avînd accepții mai mult sau mai puțin clare în literatura română de specialitate. Am folosit, de la caz la caz, cei trei termeni, avînd însă mereu convingerea că semnificantul românesc *scriitură* este cel mai apt să redea „munca producătoare”, „actul operatoriu” care fac dintr-un text Textul. Spre definirea acestei SCRITURI și a acestui TEXT se orientează întregul efort teoretic de la *Tel Quel*.

Dar cei trei termeni românești pe care i-am folosit, corespunzători termenului francez „*écriture*”, au o încărcătură diferită în funcție de autor, de momentul și scopul elaborării, de filiații etc. În urma lec-

turii atente a textelor elaborate de „Tel Quel” și ajutați de unele sugestii ale autorilor, prézente în aceste texte („prin *écriture* trebuie în mod riguros delimitate două registre” — Ph. Sollers), ni s-a părut că distingem unele accepții predilecte a căror traducere am folosit-o în studiile din antologia de față, după cum urmează :

— *scriere* în sens curent, „restrîns”, „vulgar”, de transpunere a vorbirii ;
 — *scriere* în accepția lui J. Derrida, [„Unde începe scrierea ? Cînd începe scrierea ? Unde și cînd urma, scrierea în general, rădăcină comună a vorbirii și scrierii, se restrînge la «scriere» în sens curent ? Unde și cînd se trece de la o scriere la alta, de la scriere în general la scriere în sens restrîns, de la urmă la grafie...”], o *altă* scriere, diferită de prima, denumită dealtfel *arhi-scriere*. Plecînd de la conceptul de scriere („*écriture*”) în sens restrîns („sistem grafic de notare a limbajului”), dar prin propunerea unei *gramatologii* (știință a scrierii), J. Derrida pune problema unei critici filosofice a conceptelor fundamentale de *scriere* și *limbaj*. Critica „metafizicii scrierii fonetice”, a logocentrismului ce caracterizează civilizația occidentală pornește la Derrida de la critica raportului scriere/vorbire, în cadrul căruia scrierea ar fi întotdeauna derivată. „Posibilitatea generală a scrierii — spune Derrida — fondează posibilitatea limbii înseși.” Prin elaborarea conceptelor de „tracé”, „différance”, „gramme”, modificarea conceptului de scriere în sens curent este mai mult decît anticipată ; existența urmei („la tracé”) — „o non-origine” — implică *scrierea* (spațierea, temporizarea, raportul cu un „altul” — „la différence”). Această *scriere* este anterioară raportului scriere/vorbire, dar acum anterioritatea este logică și nu temporală ; această scriere este deja o *altă* scriere, este o *arhi-scriere* („*archi-écriture*”). Numeroasele remaci ale lui Derrida („*Arhi-scriere* /.../ și pe care continuăm să o numim *scriere*, numai pentru că ea comunică în mod esențial cu conceptul vulgar de scriere” sau, referindu-se la Hjelmslev : „el nu ar fi înțeles de ce numele de *scriere* îi rămîne acestui X care devine atît de *diferit* de ceea ce s-a numit întotdeauna scriere” — subl. noastră) ne-au determinat să folosim, în acest caz, semnificantul românesc *scriere* : — *scriitură* * ca „funcție”, situată între *limbă* și *stil*, în accepția deja consacrată a lui R. Barthes : „este limbajul literar transformat prin destinația sa socială, este forma surprinsă în intenția sa umană și legată astfel de marile crize ale Istoriei” (*Le degré zéro de l'écriture*).

* A se vedea în acest sens comentariile lui M. Nasta, în *Prolegomene*, op. cit., p. LXI.

Dar acest termen urmează la R. Barthes un traseu semantic dintre cele mai interesante. Dacă în *Degré...*, scriitura era aşadar o noţiune mai mult sociologică, socio-lingvistică, denumind un sociolect intermediar între limbă şi stil, în interviul publicat în *Tel Quel*, 1971, nr. 47 cu titlul *Réponses*, Barthes reformulează definiţia scriiturii (apropiind-o mult de cea telquelistă) ca „noţiune ce datorează mult materialismului (productivitatea) şi psihanalizei (subiectul divizat)”. Pe baza opoziţiei „écrivain” / „écrivain” această scriitură s-ar numi „écrivance”, fiind „nu un idiolect personal (ca stilul, pe vremuri), ci o enunţare (şi nu un enunţ) pe care, străbătînd-o, subiectul îşi joacă diviziunea, dispersîndu-se, aruncîndu-se pieziş pe scena paginii albe” (p. 103). Evoluţia ulterioară a termenului poate fi urmărită în *R. Barthes par R. Barthes* şi în *Le plaisir du texte*. Vom încerca tot aici să precizăm accepţia termenului (irelevant tradus în limba română prin *scriptor*) *écrivain*, creat şi explicat de R. Barthes în studiul *Écrivains et écrivains* din volumul *Essais critiques* (*Eseuri critice*). Opus scriitorului (*l'écrivain*), *l'écrivain* este termenul generic prin care Barthes defineşte grupul „deţinătorilor limbajului public”. Pentru aceştia, limbajul este redus la funcţia unui simplu instrument de comunicare, a unui „vehicol” al gândirii. În timp ce pentru *écrivain* cuvîntul e o materie „lucrată” la infinit care nu poate explica lumea, devenind un produs ambiguu, pentru *écrivain* cuvîntul e menit să pună capăt ambiguităţii lumii, instituind o explicaţie ireversibilă sau o informaţie incontestabilă.

— *scriitură*, corelat cu termenul de *lectură* şi care poate fi înţeles numai prin deschiderile permise de cercetarea lui J. Derrida, face obiectul căutărilor membrilor grupului. Condamnînd „represiunea logocentrică” datorată unei viziuni metafizice în cadrul căreia funcţia de reprezentare a scrierii este clară, *Programul* de la „Tel Quel” proclama: „problematismul specific *scriiturii* se desparte masiv de mit şi reprezentare, pentru, a se gândi în literalitatea şi spaţiul său”. Pornind de la ideile lui J. Derrida, *Programul...* se orientează spre spaţiul textual în care „se face” această practică. Acest spaţiu este deja cel al unei *scriituri*, înglobîndu-l (aşa cum logica textuală înglobează şi depăşeşte logica lineară) pe cel al reprezentării, ca şi în cazul scriiturii picturale (Pleynet).

Dezvoltările, pornind de la omologia cu economia politică, datorate lui J. J. Goux, J. L. Baudry, Ph. Sollers, J. Kristeva etc., pot explica, credem noi, folosirea în acest caz a semnificantului românesc *scriitură*. Considerată din punct de vedere al producerii sale, *scriitura* permite accesul la mecanismele de producere a textului. Plecînd de la Derrida, de la

evidențierea netemeinicii raportului de reprezentare vorbire/scriere, J. J. Goux se referă la actul de *a scrie* (scrisul), caută să evidențieze cum funcționează acest act în text și revelează în cadrul acestuia două instanțe și felul în care una (scrierea în sens vulgar) o ocultează pe cea care o face posibilă (scriitura). Existența acestor două instanțe, una (scrierea) ocultînd-o pe cealaltă (scriitura), deși aceasta din urmă o face posibilă pe prima, ne pune în fața a două realități și a două procese de ocultare: sensul (valoarea de schimb) ocultează, pe de o parte, scrierea-transpunere a vorbirii (obiect de consum), dar și scrierea ca mijloc de producție, deci scriitura. Se urmărește la *Tel Quel* evidențierea acelei scrieri operatorii, productive, oculte de logocentrism, a acelei „munci” care produce, deci scriiturii. Exploatarea forței scriiturii este pusă pe același plan cu exploatarea forței de muncă. Această scriitură ocultată de scriere (așa cum valoarea de întrebuințare este ocultată de circulație, de schimb) este un act operatoriu, productiv, iar ca *muncă* trimite la *spațialitate*, la productivitatea ce funcționează în cadrul practicii textuale — spre deosebire de *linearitatea* scrierii. Efortul demersului telquelist se orientează spre relevarea acestei munci productive, a acestei scriituri, ireductibilă la conceptul clasic (reprezentativ) de text scris, de „scriere”, și a cărei funcționare este vizibilă în cadrul spațiului textual, în special pornind de la textele „rupturii” („Spațiul scriiturii despre care este vorba aici îl înglobează pe cel al reprezentării, el este un teatru fără scenă și fără sală — nu un câmp «magnetic» (metaforă expresivă obscurantistă), ci unul proiectiv și reversiv care trebuie să atingă în economia sa ceea ce poate fi numită o *istorie textuală*”. Ph. Sollers)

FRAYAGE

Acestui concept îi corespunde termenul tehnic românesc *freiaj*. Unii autori de la *Tel Quel* (J. Derrida, J. L. Baudry, Ph. Sollers ș.a.) întrebuințează termenul în accepția sa psihanalitică. *Le frayage* (germ. *Bahnung*) este utilizat de Freud atunci cînd elaborează un model neurologic de funcționare a aparatului psihic. Excitația, în trecerea sa de la un neuron la altul, trebuie să învingă o anumită rezistență. „Atunci cînd o asemenea trecere produce o diminuare permanentă a acestei rezistențe, se spune că apare freiajul: excitația va alege atunci calea freiată, preferînd-o celei care nu este astfel” (J. Laplanche — J. B. Pontalis, *op. cit.*). Întreaga operă a lui Freud, afirmă J. Derrida, trădează elaborarea problematicii freiajului în conformitate cu metaforica urmei scrise. „Frei-

ajul, ca model metaforic, este un drum trasat, ce deschide o cale, fapt care presupune o anumită rezistență și chiar violență în fața *efracției*. Calea e ruptă, spartă, *fracta*, freiată."

INVESTISSEMENT

Termen pe care l-am tradus prin românescul *investire*. El are însă, în studiile lui M. Pleyhet, J. J. Goux, J. L. Baudry o semnificație aparte, ce derivă din vocabularul freudian care, prin termenul *Besetzung* realizează o analogie între operațiile psihice și funcționarea unui aparat nervos, conceput pe baza unui model energetic. „Accepția economică în care preia Freud termenul trimite la ideea unei încărcături pozitive atribuite unui obiect sau unei reprezentări) (J. Laplanche — J. B. Pontalis, *op. cit.*).

PAROLE

Ca întotdeauna când apare acest termen francez, se pune problema opțiunii între cei doi termeni românești corespunzători: *vorbire* și *cuvînt*. Pentru a facilita lectura am optat în funcție de context, folosind deopotrivă termenii *vorbire* și *cuvînt*.

Am folosit termenul *vorbire* (*cuvînt vorbit*) în opozițiile consacrate *limbă-vorbire* („*langue*”-„*parole*”) și *vorbire-scriere* („*parole*”-„*écriture*”), precum și pentru a defini ceea ce s-a numit „epoca vorbirii pline” — logocentrismul. Omologia cu economia politică, în special în studiile lui J. J. Goux, permite situarea pe același plan a *cuvîntului* și *banului* („*la parole*” și „*l'argent*”): *cuvîntul* ca „echivalent general al tuturor celorlalte semne”, *banul* ca „echivalent universal în lumea mărfurilor”.

PRODUCTION

Substantivele de acest tip din limba franceză (sufixul „-tion”) permit în limba română două traduceri: una care desemnează noțiunea respectivă (*producție*) și alta, infinitivul lung al verbului (*producere*) care trimite la actul de a *produce*.

O singură problemă ni se pare că trebuie notată în legătură cu acest termen de *production* în cazul studiilor de la „Tel Quel”: accentul deosebit care se pune pe actul de a (*se*) *produce*, pe *producere*, chiar în unele sintagme consacrate („mijloc de producție”) în care am fost astfel nevoiți să folosim termenul *producție*.

LA TRACE *

Deși avem rezerve în ce privește varianta românească *urmare* (care nu acoperă pe deplin accepția cuvîntului francez *la trace* și mai ales a celui german *Spur*, în accepție freudiană), ea ni s-a părut totuși cea mai pertinentă.

Freud utilizează termenul de *urmare mnezică* (*Erinnerungspur*) pentru a desemna modul în care evenimentele se înscriu în memorie. „Urmele mnezice subzistă în mod permanent, dar nu sînt reactivate decît dacă sînt investite” (J. Laplanche — J. B. Pontalis, *op. cit.*). Urma mnezică diferă de concepția empiristă a enramei (*engramme*) — definită ca amprentă ce se aseamănă realității. Ea este în primul rînd înscrisă într-un sistem, în relație cu alte urme. „Urma nu este decît un aranjament particular de freiaje” (*idem*). Pentru J. Derrida, conceptul *trace* este inseparabil de *différance*. „Nu există freiaj fără diferență și nu există diferență fără urmă.” „Toate diferențele în producerea urmelor inconștiente și în procesul de înscriere (*Niederschrift*) pot fi astfel interpretate ca momente ale acelei *différance*, în sensul punerii în rezervă”. Urma nu este o prezență, ci „simulacrul unei prezențe care dislocă, se deplasează”. J. J. Goux întrebuițează conceptul de *urmare* și *arhi-urmare*, transferîndu-le în sistemul producției economice și, omolog acesteia, în cel al producției textuale.

* A se vedea M. Nasta, în *Prolegomene*, *op. cit.*, p. LXIII.

NOTE BIBLIOGRAFICE

(bibliografie selectivă a autorilor antologați)

ROLAND BARTHES: *Le degré zéro de l'écriture* (Ed. du Seuil, 1953), *Michélet par lui-même* (Ed. du Seuil, 1954), *Mythologies* (Ed. du Seuil, 1957), *Sur Racine* (Ed. du Seuil, 1963), *Essais critiques* (Ed. du Seuil, 1964), *Éléments de sémiologie* (Ed. Gonthier, 1965), *Critique et vérité* (Ed. du Seuil, 1966), *Système de la mode* (Ed. du Seuil, 1967), *S/Z* (Ed. du Seuil, 1970), *L'empire des signes* (Ed. Skira, 1970), *Sade, Fourier, Loyola* (Ed. du Seuil, 1972) *Le plaisir du texte* (Ed. du Seuil, 1973), *Roland Barthes* (Ed. du Seuil, 1975), art. *Texte (théorie du)* în *Encyclopaedia Universalis*, E. U. France, SA, 1968, vol. 15, sixième publication, 1976, pp. 1013—1017, *Fragments d'un discours amoureux* (Ed. du Seuil, 1977), *Leçon* (Ed. du Seuil, 1978), *Arcimboldo. Texte de R. Barthes* (Ed. Franco Maria Ricci, 1978), *Sollers écrivain* (Ed. du Seuil, 1979).

JEAN-LOUIS BAUDRY: *Les images* (Ed. du Seuil, 1963), *Personnes* (Ed. du Seuil, 1967), *La „Création“* (Ed. du Seuil, 1968), *Pour une matériologie* (în *Tel Quel*, 1971, nr. 44), *Bataille et l'expérience intérieure* (în *Tel Quel*, 1973, nr. 55).

JACQUES DERRIDA: *Introduction à l'origine de la géométrie* (PUF, 1962), *La voix et le phénomène* (PUF, 1967), *De la grammatologie* (Ed. de Minuit, 1967), *L'écriture et la différence* (Ed. du Seuil, 1967), *La dissémination* (Ed. du Seuil, 1972), *Les marges de la philosophie*, (Ed. de Minuit, 1972), *Positions* (Ed. de Minuit, 1972), *L'archéologie du frivole* (Ed. Galilée, 1973), *Glas* (Ed. Galilée, 1974), *Legs de Freud* (Ed. Flammarion, 1978), *La vérité en peinture* (Ed. Flammarion, 1978), *Eperons* (Ed. Flammarion, 1978).

JEAN JOSEPH GOUX: *St. Augustin et la parole des autres* (în *Tel Quel*, 1965, nr. 31), *Numismatiques* (în *Tel Quel*, 1968, nr. 35—36), *Freud, Marx. Economie du symbolique* (Ed. du Seuil, 1973), *Les iconoclastes* (Ed. du Seuil, 1979).

JEAN-LOUIS HOUDEBINE: *Sur une lecture de Lénine* în *Théorie d'ensemble* (Ed. du Seuil, 1968) *Le chant (ou sens vivant) des langues* (în *Tel Quel*, 1974, nr. 57), *Hölderlin. Fragments inédits*, traduction (în *Tel Quel*, 1976, nr. 68), *Du simple au double* (în *Tel Quel*, 1979, nr. 79).

JULIA KRISTEVA: *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Ed. du Seuil, 1969), *Le texte du roman* (Ed. Mouton, 1970), *Essays in semiotics/Essais de sémiotique* (the Hague, Paris, Mouton, 1971), *La révolution du langage poétique*, (Ed. du Seuil, 1974), *Les Chinoises* (Ed. Femina, 1974), *La traversée des signes* (vol. collectif) (Ed. du Seuil, 1975), *Polylogue* (Ed. du Seuil, 1977), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*. Séminaire du Julia Kristeva (vol. collectif) (Ed. du Seuil, 1979).

MARCELIN PLEYNET: *Paysage en deux* suivi de *Les lignes de la prose* (Ed. du Seuil, 1963), *Comme* (Ed. du Seuil, 1965), *Lautréamont par lui-même* (Ed. du Seuil, 1967), *Stanze* (Ed. du Seuil, 1973). *Des tambours* (în *Tel Quel*, 1974, nr. 57), *Art et littérature* (Ed. du Seuil, 1977), *L'enseignement de la peinture* (Ed. du Seuil, 1977), *Transculture* (U.G.E., 1979).

JEAN RICARDOU: *l'Observatoire de Cannes* (Ed. de Minuit, 1961), *La prise de Constantinople* (Ed. de Minuit, 1965), *Problèmes du nouveau roman* (Ed. du Seuil, 1967), *Pour une théorie du nouveau roman* (Ed. du Seuil, 1971), *Le nouveau roman* (Ed. du Seuil, 1973), *Nouveaux problèmes du roman* (Ed. du Seuil, 1978).

JACQUELINE RISSET: *Poésie et prose* (în *Tel Quel*, 1965, nr. 22), *Récit* (în *Tel Quel*, 1966, nr. 27), *Lecture de Gramsci* (în *Tel Quel*, 1970, nr. 42), *Jeu* (Ed. du Seuil, 1971). *Forme et événement* (în *Tel Quel*, 1971, nr. 44).

PHILIPPE SOLLERS: *Le Parc* (Ed. du Seuil, 1961), *L'intermédiaire* (Ed. du Seuil, 1963), *Drame* (Ed. du Seuil, 1965), *Nombres* (Ed. du Seuil, 1968), *Logiques* (Ed. du Seuil, 1968), *Lois* (Ed. du Seuil, 1972), *H* (Ed. du Seuil, 1973), *Paradis* (în *Tel Quel*, 1974—1979), *Sur le matérialisme* (Ed. du Seuil, 1974).

TZVETAN TODOROV: *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. (Ed. du Seuil, 1967), *Littérature et signification* (Ed. du Seuil, 1968), *Grammaire du Décaméron* (Ed. Mouton, 1969), *Introduction à la littérature fantastique* (Ed. du Seuil, 1970), *Poétique de la prose* (Ed. du Seuil, 1971), *L'Art de la prose* (Ed. Larousse, 1971), *Théorie du symbole* (Ed. du Seuil, 1977), *Symbolisme et Interprétation* (Ed. du Seuil, 1978), *Les genres du discours* (Ed. du Seuil, 1978).

INDICE DE MATERII

A

abatere 65, 136, 227, 242, 258,
262, 270, 374, 408, 446
absență 82, 115, 156, 172, 329,
361, 363, 401—403, 408, 411
abstracție 90, 157, 158, 194, 215
academism 154, 179, 352
„același” 102, 107, 335, 350, 414
actant 256, 262, 264, 265
actor 256, 259, 261, 273, 277,
278, 333, 343, 344, 349, 350,
352, 356, 358, 359, 361
acțiune 12, 139, 255, 334, 411,
418, 430
adevăr 22, 68, 69, 79, 113, 152,
156—158, 165, 167, 169, 170,
174, 175, 178, 217, 236, 238,
240, 274, 303, 323, 325, 326,
346, 351, 406, 440
alegorie 150, 347
alfabet 16, 57, 66, 85, 311, 410
algebră 216, 291
algoritm 253
aliterare 148
alteritate 114, 307, 313, 350
„altul” 67, 78, 79, 82, 93, 99,
101, 102, 115, 246, 285, 335,
345, 347, 350, 359, 414, 447
ambiguitate 115, 237, 138, 161,
162, 180, 232, 259, 362, 285,
369, 400, 408, 429, 437, 448
amînare 108, 111, 206
amprentă 19, 102—104, 106, 110,
145, 451
~ acustică 106
~ psihică 104
~ vizuală 106
anaforă 305
anagramă 28, 224
anagramatism 281
analiză 14, 15, 21—25, 36, 55,
67, 94, 103, 114, 116, 121,
124, 166, 167, 192, 251, 276,
284, 287, 297, 377, 443
auto ~ 37, 38, 77, 88, 300
~ lingvistică 96

~ literară 14
~ structurală 96
~ textuală 14
analogie 14, 22, 60, 85, 194, 233,
302, 369, 392
anamorfoză 168, 169, 171
antagonism 181, 182, 184, 185,
187, 189, 190, 371, 417
antichitate 156, 176, 231, 333
antifrază 171
antonime 273, 352
antropologie 6, 167
aparență 58, 212, 234, 332, 435
apariție (l'apparaître) 103—106,
108,
après-coup 12, 27, 219, 245, 274,
442, 443
arbitrar 57, 71, 74, 77, 119, 244,
245, 335, 386
arheografie 353
arhia 445, 446
artă 13, 50, 63, 125, 135, 167,
179, 181—183, 226, 297, 300,
341, 342, 373, 374, 403, 409,
416, 417, 421, 425, 429, 437,
440
anti — ~ 438
art edge 189
~ beat 439
minimal art 189
~ modernă 179, 180
op art 189, 439
pop art 189, 438, 439
articulare 21, 29, 32, 48, 92,
103, 106—108, 142, 180, 190,
191, 222, 224, 236, 242, 269,
270, 274, 280, 295—296, 378,
390
asemănare 100, 122, 262, 306,
329
atom 312, 389, 396, 397
autor 23, 30, 34, 48, 145, 150, 151,
157, 164—166, 169, 172, 176,
201, 235, 237, 258, 260, 261,
266, 273, 274, 297, 332, 339,

342—344, 349—351, 370, 375,
411, 413, 430
avangardă 33, 179, 185, 428,
429, 431, 432, 437, 439
axiomatizare 302
axiomă 305

B

ban 21—23, 94, 197—202, 204,
211, 214, 215, 219, 310 407,
416, 450
basin 124
biografie 288, 346, 430, 440
burgheză
 epocă ~ ă 181
 societate ~ ă 181, 182
burghezie 181, 182, 184, 190,
227, 375, 430

C

calambur 135, 136, 267
capital 207, 215, 219, 220 308,
368
capitalism 21, 45, 203, 214
carnaval 266, 267
carte 31, 32, 131, 133, 139, 156,
171, 176—178, 244, 259, 260,
266, 267, 274, 276, 284,
332—334, 344, 353—355, 378
—380, 401, 403, 407, 411,
413, 414, 417
cauză 12, 19, 234, 237, 238, 271,
297, 354, 364
cenzurare 371
cenzură 160, 161 213, 228, 249,
432
cheltuire 194, 309, 310, 407,
416

cifra 281, 243
cifru 230, 405, 408, 416
circulație 195, 215—217, 252,
309, 395, 396, 407, 416, 449
 ~ a mărfurilor 202, 204, 308
 ~ monetară 211
 ~ a produselor 313
proces de ~ 16, 193
citat 47, 224, 247, 378, 379,
383
cititor 31, 32, 66, 150, 154, 160,
176—178, 241, 242, 249, 257,
278, 325, 333, 334, 343, 345,
349, 351, 359, 383, 384, 390,
411—413, 421
civilizație 85, 263, 266, 300,
422, 447
 ~ burgheză 37
 ~ logocentrică 19, 22
 ~ a scrierii 85
 ~ a semnului 270
cîmp 10, 14, 18, 19, 23, 26, 45,
143, 187, 189—191, 229, 240,
244, 249, 261, 262, 268, 271,
275, 280, 291, 365, 370, 375,
384
 ~ conceptual 306
 ~ cultural 435, 437, 449
 ~ ideologic 32, 182, 184, 188,
228, 307, 375, 390
 ~ de lectură 46, 229
 ~ de lizibilitate 180
 ~ nevrotic 248
 ~ pictural 187
 ~ de practici 184
 ~ al realității 236
 ~ social 186
 ~ științific 182

~ teoretic 373
 clasă 213, 218, 219, 227, 228,
 230, 242, 243, 291, 430, 443
 ~ dominantă 182, 188, 443
 ~ gramaticală 254
 luptă de ~ 184, 189
 politică de ~ 23
 raport de ~ 429
 clasicism 156, 331
 clătire (v. închidere)
 cod 15, 52, 87, 161, 162, 167,
 242, 266, 285, 286, 290, 291,
 334, 348, 445
 ~ burghez 216
 ~ discursiv 257
 ~ global 290
 ~ al limbii 177, 292
 ~ lingvistic 291
 ~ perspectivă 183
 ~ retoric 167, 183
 ~ simbolic 162
 sub-cod 290, 291
 ~ de traducere 210
 ~ uzual 216
 combinatoriu, e 212, 217, 218,
 271, 307, 308
 comedie 333, 338, 352—354, 364
 comic 179
 competență 254, 255, 257, 264,
 285, 305
 complex 254, 255, 264, 265, 278
 ~ istoric 292
 ~ al lui Oedip 248
 ~ operatoriu 381
 ~ semnificativ 378
 ~ sexual 292
 ~ social 292
 compoziție 51, 126, 244, 391

comunicare 16, 28, 122, 251,
 252, 290, 295, 309—311, 313,
 337, 343, 345, 354, 400
 concept 8, 13, 14, 15, 26, 28,
 53, 54, 56, 61, 79, 102—104,
 109, 114, 116, 137, 158, 195,
 228, 271, 275, 286, 296, 310
 conceptualism 269
 concret 275, 408
 conotație 166
 constatativ 294, 324, 325
 construcție 392
 consum 34, 204, 226, 227, 309,
 311
 obiect de ~ 23
 conștiință 20, 78, 100, 111, 114,
 118, 119, 121, 156, 159, 175,
 201, 220, 228, 296, 300, 304,
 345, 403, 425
 ~ de clasă 430
 ~ istorică 48, 434, 435, 437
 ~ morală 423
 ~ paradigmatică 121—125
 ~ semantică 124
 ~ semiologică 121
 ~ simbolică 121—124
 ~ sintagmatică 121, 123, 124
 ~ structurală 124
 context 32, 161, 224, 238, 289,
 310, 344, 346, 390, 398, 432,
 439
 contingență 161
 contradicție 46, 88, 180—191,
 237, 269, 270, 345, 351—353,
 368, 371—373, 374, 378, 383,
 384, 390, 430, 431, 434, 436
 non ~ 318
 conținut 31, 74, 88, 95, 99, 102,
 103, 122, 124, 163, 172, 200,

- 290, 292, 294, 304, 333, 426—429
- substanță a ~ ului 94
- unitate a ~ ului 159
- convenție 77
- corp 22, 23, 26, 60, 65, 71, 107, 115, 196, 198, 203, 210, 212, 232—234, 237, 238, 240, 241, 243, 267, 278, 279, 281, 292, 309, 310, 312, 338, 343—345, 347—349, 352, 363, 364, 396, 397
- corpus 191, 253, 293, 371
- ~ cultural 390
- ~ lingvistic 29
- ~ pictural 192
- creație 14, 23, 125 165, 237, 244, 270, 275, 346, 353, 421
- critică 7—9, 21, 34, 101, 127, 142—144, 146—148, 151—153, 155—157, 162, 168, 171, 172, 175, 177, 178, 226, 303, 304, 310, 319, 320, 346, 373, 438, 447
- ~ antropologică 8
- ~ biografică 125
- ~ clasică 172
- ~ existențialistă 8
- ~ filologică 65
- ~ istorică 125
- ~ literară 7, 8, 13, 39, 40, 163, 296, 365
- „noua critică“ 8, 9, 15, 16, 161, 170, 171, 175
- ~ psihanalitică 8, 174
- ~ psihocritică 8
- ~ sociologică 2, 174
- ~ stilistică 8
- ~ tematică 8, 292
- criză 12, 21, 45, 68, 156, 158, 402, 403, 447
- cronologie 179, 185
- cub 278
- cubism 184, 188
- cultură 27, 30, 31, 44, 46, 48, 54, 57, 114, 116, 171, 236, 251, 256, 263, 274, 279, 280, 304, 310, 331, 333, 373, 378, 385, 394, 400, 402, 407, 430, 432, 434, 437, 438
- cunoaștere 10, 13, 93, 170, 179, 180, 183, 188, 219, 235, 236, 241, 301, 303, 312, 371, 395
- model al ~ ii 235
- obiect al ~ ii 181, 191, 232, 250, 278
- ~ particulară 124
- cuvînt 17, 29, 52—56, 107, 114, 117, 118, 129—132, 137, 141, 143, 150, 151, 156, 158, 160—162, 166, 167, 169, 171, 174, 176, 178, 197—200, 211, 213, 215, 218, 231, 232, 235, 243, 255, 271, 278, 281, 285, 295, 321, 336—338, 341—345, 349, 350, 353, 356, 359, 361, 363, 364, 377, 393, 406, 407, 409, 411, 412, 414, 437, 450
- ~ burhez 300
- ~ complex 290
- ~ comunicativ 252, 311
- ~ divin 110
- ~ discursiv 157, 158
- ~ fictiv 157
- ~ literar 142
- ~ oral 252
- ~ poetic 157
- ~ politic 142, 218

~ scris 54, 62, 97, 450
 ~ simplu 290
 ~ total 404, 409
 ~ vocal 110
 ~ „vorbit“ 23, 115, 218, 252,
 274, 450

D

dadaism 433, 434
 decadentism 401
 decodare 342
 decorativul 158
 dedans/dehors (v. interioritate/
 exterioritate)
 dedublare 180, 255, 261, 348,
 356
 deflație 217
 denotatum 324
 derivare (-ație) 10, 92, 96
 derivă 111
 deschidere 29, 159, 301, 307, 311,
 351, 378, 390, 393, 408,
 426
 descifrare 106, 147, 149, 174,
 230—233, 236, 261, 381, 398,
 399, 440
 descriere 135, 136, 140—145,
 164, 169, 221, 320, 329, 408,
 421
 determinism 122, 354, 443
 devalorizare 31
 deviere 13, 15, 25, 112, 170,
 205—209, 217—220, 234, 243,
 258, 286, 312, 345, 371, 383,
 444, 446
 diacronic 83
 dialectic (dialectică) 109, 179,
 231 262, 407
 ~ a contradicției 188

raport ~ 350, 381
 dialog 8, 15, 24, 32, 33, 195,
 215, 324
 dialogism 298
 diferență 17, 18, 48, 63, 74, 77,
 85—89, 93, 95, 96, 102—116,
 119, 120, 169, 203, 206, 210,
 219, 225, 231, 256, 260, 284,
 445, 446, 451
 „différance“ 17—19, 99, 102—
 106, 109, 110, 113, 115, 205—
 209, 311, 312, 444—447, 451
 dinamică 16, 27, 115, 205, 206,
 208, 288, 289, 293, 298, 393
 dinamism 15, 263, 287, 430, 443
 discurs 5, 12, 13, 18, 26, 31, 33,
 44, 45, 55, 67, 76, 80, 100,
 101, 114, 115, 117, 120, 147,
 157, 161—163, 166, 171, 209,
 213, 222, 230, 245, 246, 249—
 252, 256, 259—263, 267, 271,
 276, 278, 279, 285, 288, 301,
 304, 306, 307, 310, 312, 321—
 330, 344, 390, 396, 404, 414,
 415, 422
 ~ comunicativ 310
 ~ critic 172, 310
 ~ empirist 83
 ~ general 163
 ~ idealist 16
 ~ ideologic 232
 ~ logocentric 16, 214
 ~ oral 133, 250
 ~ reprezentativ 25, 311
 ~ romanesc 263, 271
 ~ simbolic 172
 ~ științific 13, 235, 251 300,
 304, 305
 ~ teoretic 91, 306

diseminare 415
 disimulare 20, 63, 93, 202, 213,
 218, 219, 230, 234
 disjuncție 258, 259, 261, 262,
 267, 270
 dogmatism 370, 373—375
 dogmă 152
 ~ exprimare/reprezentare 34,
 141, 142, 145, 152
 dorință 26, 76, 81, 93, 112, 142,
 166, 177, 178, 241, 243, 328,
 329, 345—348, 356—362, 424,
 445
 dramă 352, 417, 418, 422
 dualism 25, 115, 261, 262
 dualitate 230

E

echivalență 216, 254, 256, 262,
 263, 266, 270
 sistem de ~ e 21
 economie 14, 21, 44, 143, 150,
 180, 194, 197, 199, 216, 217,
 220, 275, 280, 300, 307, 355,
 404, 407, 409, 426, 449
 ~ burgheză 268, 309
 ~ clasică 14, 34
 ~ dramatică 314
 ~ a limbii 407
 ~ marxistă 307
 ~ a morții 112
 ~ politică 11, 20, 21, 24, 194,
 205, 207, 306, 310, 407, 448,
 450
 ~ scrisă 45
 ~ „simbolică” 21
 efect 18, 28, 54, 63, 147, 148,
 150, 170, 183, 184, 186, 190,

233, 235, 236, 243, 246, 248,
 249, 260, 273, 274, 276, 278,
 297, 402, 427
 ~ de cunoaștere 275
 ~ gnoseologic 275, 276
 ~ ideologic 23, 180
 ~ de întârziere 109
 ~ de lacună 230, 422
 ~ literar 422
 ~ de oglindă 62
 ~ revoluționar 184, 185, 188,
 191
 ~ structural 281
 ~ de știință 385, 390
 empirism 100, 184, 191, 370,
 371
 Enciclopedia 330
 engramă 106, 451
 entropie 251
 enunț 31, 32, 55, 120, 157, 161,
 236, 237, 243—248, 252, 259,
 265, 267, 268, 324, 327—329,
 378, 398, 448
 ~ oral 56, 90
 ~ romanesc 262, 377
 enunțare 15, 26, 222, 249, 265,
 289, 290, 321, 324, 327—
 329, 336, 348, 404, 448
 epicul 261
 epistemă 12, 14, 50, 54, 58, 59,
 77
 epopee 262, 269, 320
 epos 97
 ermetism 412
 eros 348
 erotică 267
 erotism 45
 esență 51—54, 58, 68, 72, 135,
 201, 234, 307, 402, 425

estetică 126, 250, 275, 287, 296,
318, 407, 430
esteticul 179, 180, 352, 353
estetism 300, 427
etnocentrism 68, 92
eul 26, 172, 223, 237, 246, 274,
285, 352, 410
Evul mediu 158, 159, 176, 250,
259, 336, 351, 406
evoluționism 188, 261
experiență 12, 17, 66, 99, 100—
102, 105, 107, 109, 110, 157,
221—223, 240, 333, 334, 340,
343, 345, 348—351, 359, 401,
422, 440, 442
expresie 95, 99, 102, 103, 135,
150, 172, 194, 196, 203, 333,
364, 404
~ estetică 295
~ fonică 95, 96
forma ~ ei 19, 98
~ grafică 19, 97, 99
substanța ~ ei 19, 94—98, 203
unitate a ~ ei 159
expresivitate 24, 48, 229, 231,
233, 238, 249, 271
exprimare 127, 141, 152, 214,
236, 243, 263, 275, 297, 374,
404
exterioritate 17, 18, 33, 44, 53,
55, 58—60, 69, 70, 72, 73,
115, 116, 208, 209, 211, 273,
352, 354, 417, 443, 444

F

fabulă 47, 224, 418, 424, 425,
427

fabricare (-ație) 21, 22, 126, 194,
199, 207, 212, 213, 220, 230,
252
fantasmă 26, 27, 182, 223, 224,
239, 262, 263, 278, 324, 436
fantezie 388
farsă 179, 441
fauvism 188
fenomen 7, 31, 59, 67, 166,
186, 187, 191, 230, 260, 270,
273, 333, 345, 387, 394—
397, 404, 416, 432, 434
arhi — ~ 114
~ critic 39, 40
~ ideologic 191
~ lingvistic 29, 30, 260, 397
~ literar 5
~ natural 61
~ psihic 104
~ semnificant 121
fenomenalitate 81
fenomenologie 81, 102, 105, 109
—111
ficțiune 46, 48, 135, 138, 139,
154, 212, 223, 226, 227, 235,
239—243, 246, 342, 391, 407,
409, 414—418
figurare 18, 57—60, 72, 75, 76,
141, 235
figură 135, 166, 175, 203, 237,
249, 257, 259—261, 279, 320,
335, 351, 354, 408, 415, 417
~ ideologică 181
~ retorică 394
~ simbolică 179
ființă 58, 72, 83, 85, 103, 104,
114—116, 175, 234, 283, 352,
418
ființare 78, 83, 102, 103, 118

- filologie** 161, 167, 406
- filosofie** 10, 54, 116, 158, 162, 180, 215, 216, 296, 313, 365, 375, 406, 407
- ~ a istoriei 50
- finitudine** 110, 443
- fiziologie** 64, 71, 88, 103
- fond** 19, 125, 201, 214, 215, 271, 332, 345, 401, 440
- fonem** 18, 55, 75, 76, 89, 92, 97, 104, 113, 224,
- fonematică** 52
- fonetică** 55, 88, 167
- fonie** 52, 62
- fonologie** 52, 87, 88, 91—93, 113, 123, 167, 253
- formă** 64, 86, 90, 93—97, 99, 102, 103, 110, 113, 120—125, 143, 158—160, 163, 164, 168, 175, 198, 201, 203, 204, 208, 212, 214, 229, 230, 236, 246, 247, 291, 308, 343, 345, 363, 404, 425, 428, 435, 440, 445, 447
- ~ de ban 197, 198, 212, 215
- ~ culturală 398
- ~ — cuvînt 198
- ~ gramaticală 247, 248
- ~ ideală 198
- ~ lingvistică 95
- ~ literară 288
- ~ — marfă 211
- ~ naturală 197
- ~ negativă 385
- ~ romanească 381
- ~ de schimb 197
- ~ scrisă 56, 62
- ~ socială 305
- ~ — valoare 198, 202
- ~ verbală 246
- formalism** 9, 24, 89, 94, 100, 217, 303, 427
- formalizare** 14, 47, 253, 256, 301, 302, 311—313, 427
- freiăj** 27, 209, 445, 449, 451
- frază** 29, 137, 161, 163, 164, 166, 167, 169, 213, 224, 253, 254, 264, 276, 278, 281, 289, 291, 377, 382, 393, 404, 415, 418
- funcție** 9, 16, 22, 24, 28—30, 41, 45, 53, 127, 193, 214, 215, 217, 222, 231, 236, 259, 261, 263, 267, 269, 275, 279, 284, 288, 314, 356, 377, 378, 399, 402, 408, 409, 421, 447
- ~ asertivă 338
- ~ de comunicare 17
- ~ de cunoaștere 48
- ~ etică 38
- ~ gnoseologică 282
- ~ ideologică 182
- ~ intertextuală 33, 268, 378, 381
- ~ intranzitivă 401
- ~ a limbajului 288, 336
- ~ lingvistică 94
- ~ monetară 217
- ~ narativă 281
- ~ non-disjunctivă 262, 363
- ~ paragramatică 297
- ~ poetică 17, 148, 288
- ~ politică 282
- ~ psihologică 426
- ~ reprezentativă 37
- ~ semnificantă 29, 169, 249
- ~ simbolică 352

~ socială 197, 217
 ~ translingvistică 282
funcționare 13—17, 28, 29, 31,
 34, 35, 54, 72, 76, 102, 129,
 133, 223, 224, 242, 244, 276,
 277, 283, 284, 292, 298, 303,
 356, 418, 419, 449
futurism 182

G

gen 13, 27, 33, 165, 222, 228,
 242, 251, 293, 380, 382, 383,
 402
generare („engendrement“) 29,
 32, 37, 48, 253, 254, 265, 271,
 305, 357
geniu 164, 167, 185, 297, 370
geometrie 364
gest 13, 47, 53, 154, 161, 197,
 199, 222, 301, 401
gîndire 45, 67, 222, 223, 226,
 227, 233, 234, 237, 238, 240,
 250, 252, 261, 262, 266, 271,
 273, 275, 298, 303, 311, 333,
 335, 355, 359, 394, 402, 404,
 407, 415, 418, 433, 437, 443,
 444
 ~ formulă 420
 ~ ideologică 236
 ~ logocentrică 17, 18, 256, 444
 ~ marxistă 308
 ~ materialistă 390
 ~ metafizică 235
 ~ mitică 269
 ~ modernă 36, 271
 ~ occidentală 11, 45, 250
 ~ revoluționară 374

sistem de ~ 333
 ~ speculativă 45
 ~ — sunet 54, 55, 61
 ~ științifică 81, 306, 314
 ~ teologică 23+
glosem 94
glosematică 52, 88, 96—100
glossă 52
grafem 18, 75, 97, 111
grafie 55, 62, 70, 77, 86, 90,
 115, 204, 211, 444
grafism 57, 259, 444
gradul zero 337, 354, 427
gramatică 50, 80, 93, 94, 96, 167,
 169, 227, 240, 285, 338, 407
 ~ generativă 14, 253, 266
 ~ istorică 407
 ~ transformațională 164
gramatologie 17, 19, 30, 49, 51,
 53, 73, 75, 83, 84, 400, 445—
 447
grammă 19, 28, 115, 295, 311,
 447
grilă 58, 243—245
grup 429
 ~ de retorică generală 39
 ~ de studii teoretice 6
 ~ — ul „Tel Quel“ 5—41, 154,
 155, 443, 446—450

H

halucinație 440
hermeneutică 236
hieroglifă 231, 233, 311
hieroglific, ă
 ansamblu ~ 417
 franjă ~ ă 279

scriere ~ 111
 spațiu ~ 231, 232
 hyle 104, 105
 hypomnesis 63

I

idealism 29, 45, 187, 243, 296,
 363, 371, 398
 idee 16, 18, 20, 47, 49, 57, 58,
 79, 85, 87, 107, 118, 124, 147,
 158, 164, 180, 181, 195, 228,
 271, 353

identitate 45, 52, 78, 90, 108,
 111, 256, 279, 328, 347, 348,
 354, 374

ideografie 90

ideogramă 57, 231, 232, 278

ideogram 31—33, 37, 262, 268—
 272, 378

ideologic, ă

aparatură ~ 182

fond ~ 184

instrument ~ 188, 189

luptă ~ ă 190, 228

model ~ 189

structură ~ ă 184

transformare ~ ă 181, 186

ideologie 14, 21—23, 30, 32, 34,
 121, 138, 142, 181, 185—187,
 201, 215, 224, 226—229, 235,
 238, 240—243, 256, 266, 272,
 280, 291, 292, 294, 298, 304,
 306, 385

~ a adevărului 296

~ burgheză 23, 142, 391

~ a cunoașterii 286

~ dominantă 30, 180, 182, 184,
 187, 189, 212, 213, 220, 370,
 383

~ a literaturii 297

~ monetară 199

~ pozitivistă 190

~ a reflectării 34

~ a reprezentării 37

~ a romanului 378

~ a sensului 242

~ a științei 262, 304

~ teleologică 244

~ a textului 22, 295, 296

idiom 70, 167, 406

ierarhie 45, 74, 106, 156, 270,
 285, 286, 291, 421, 429

iluzie 17, 147, 150, 176, 185,
 190, 199, 201, 227, 234, 235,
 240, 354

~ ideologică 183

~ monetară 21, 22, 200, 202,
 219

~ realistă 139, 145—147, 170

imaginar 425, 436

imaginare 105, 120, 124—126

imaginație 64, 68, 125, 147, 162,
 356, 436

imagine 3, 18, 29, 49, 58, 60—
 63, 72, 75—77, 85, 116, 124,
 129, 131, 148, 158, 159, 164,
 170, 172, 223, 228, 271, 275,
 301, 318, 362, 382, 386, 406,
 411, 433, 439

~ acustică 54, 87, 103, 104,
 106, 137, 286

~ decorativă 332

~ fictivă 318

~ grafică 61, 106

~ mentală 145

~ psihică 104, 105

~ speculară 279

- ~ vizuală 70, 231
- imitație 58, 161
- impresionism 179, 186
- inconștient 12, 26, 27, 113, 212, 219, 220, 232, 235, 237, 242, 344, 407, 412
- teoria ~ ului 10
- inconștiență 110, 111, 405, 416
- indivd 5, 184, 185, 187, 191, 237, 242, 248, 285, 333, 338, 344, 352, 363, 403, 411
- individuare 352
- infini 45, 116, 235, 291, 362, 363, 394, 410, 448
- infinite 15, 29, 81, 244, 290
- inflație 25, 136, 201, 217, 365, 366, 370
- informație 161, 226, 235, 251, 252, 286, 295, 324, 382, 390, 436, 448
- inscripție 6, 7, 49, 60, 74, 106, 220, 230, 236, 243, 245, 248, 274, 381
- instinct 393
- instituire 57, 71, 74, 177, 334, 421, 444, 445
- instituție 12, 61, 151, 153, 157, 226
- instrument 11, 72, 158, 174, 182, 186, 190, 223, 227, 236, 238, 303, 340, 404, 408, 413, 448
- instrumentalitate 157, 242
- interioritate 17, 44, 53, 58—60, 69, 72, 73, 93, 115, 116, 234, 273, 422—426, 443, 444
- interpretant 81
- interpretare 77, 176, 236, 240, 245, 253, 259, 404
- interregn 419, 420
- intersubiectivitate 377
- intertextual, ă
- raport ~ 16, 34, 245
- relație ~ ă 295
- spațiu ~ 268
- travaliu ~ 281
- intertextualitate 28, 32, 252, 266, 268, 280, 281, 377, 378, 443
- interval 110, 446
- intrigă 139, 262, 330
- intuiție 79, 111, 153, 202, 235, 251, 275
- intuiționism 68
- investire 204, 237, 421, 450
- investiție 182, 183, 427
- istorie 6, 12, 22, 30, 32, 45, 46, 48, 50, 57, 59, 60, 70, 78, 109, 116, 118, 124, 125, 159, 167, 168, 178—183, 186, 187, 193, 227, 233, 237, 249, 259, 265, 268, 276, 278, 280, 281, 288, 292, 331, 332, 335, 338, 352, 353, 360, 366, 368—370, 373, 375, 377—379, 384, 391, 395, 399, 402—404, 412, 416, 422, 431, 432, 434, 435, 439, 440, 447
- ~ a artei 179
- ~ a criticii 159
- ~ a culturii 21
- ~ a filosofiei 50
- ~ a gândirii 44, 269, 300, 376
- ~ a ideologiei 300
- ~ a limbii 65, 339
- ~ a limbajului 10, 21, 44, 376
- ~ a literaturii 7, 45, 98, 163, 167, 294, 370, 376, 382, 400

~ materialistă 180
 ~ metafizică 233, 370
 ~ a metafizicii 99, 115
 ~ mecanică 370
 ~ „monumentală” 46, 48, 313
 ~ picturală 189, 191
 ~ a semnelor 121
 ~ a subiectului 443
 ~ a științei 300, 304, 390
 ~ teologică 313
 ~ textuală 220, 275, 281, 449
 ~ universală 335
 ~ „vie” 65
 izoritmie 341
 izotopie 161, 305

I

început 233, 244, 249, 259, 293,
 304, 402
 închidere („clătire”) 19, 30, 94,
 174, 243, 244
 înscriere 193—220, 443.

J

joc 17—19, 25, 29, 34, 46, 62,
 71, 74, 79, 82, 83, 94, 97, 98,
 109, 115, 123, 125, 127, 136,
 150, 154, 155, 175, 194, 213,
 217, 221—225, 235, 238, 239,
 241, 243, 245, 258, 261, 287,
 311, 335, 347, 351, 396, 404—
 407, 409, 413, 415, 420, 430,
 441, 445, 446.
 jurnal 158, 159

L

lanț 26, 106, 109, 246, 304, 309,
 445

~ de simboluri 174
 lector 244, 277, 281, 284, 288,
 352, 415
 lectură 6, 7, 10, 28, 30—35, 46,
 47, 77, 118, 139, 144, 147,
 148, 150, 154, 158—163, 168,
 176—178, 201, 222, 224, 229—
 236, 240, 241, 244, 245, 249,
 274, 276, 287, 293—297; 334,
 350, 363—372, 377, 381, 398,
 401, 411, 412, 417, 418, 421,
 424, 435, 437, 440, 443, 448
 lege 17, 74, 80, 118, 135, 168,
 186, 205, 211, 218, 225, 238,
 261, 271, 308, 310, 312, 318,
 319, 335, 345, 347—349, 355,
 364, 373, 374, 389, 391, 394—
 396, 405, 417
 legendă 323, 418
 lexic 150, 165, 235, 284, 285, 289
 limbaj 11—15, 18, 20—23, 25,
 28, 29, 32, 33, 36, 46—48,
 51, 53, 56, 62, 63, 67, 71,
 73, 78, 82, 88, 90, 94—99,
 107—111, 113, 114, 118, 127,
 128, 132, 137, 147, 148, 156—
 163, 166, 172, 174, 175, 178,
 193—196, 203, 211—216, 230,
 233, 240, 242—244, 274, 276,
 284, 286, 287, 290—293, 295,
 298, 300, 301, 332—334, 338,
 340, 343—349, 352—360, 362
 364, 395, 401, 403—413, 416,
 418, 429, 436, 443, 447, 448
 act de ~ 52
 ~ articulat 47, 107
 ~ clasic 402
 ~ coercitiv 147
 ~ cotidian 287, 293

- ~ critic 170
- ~ denotativ 252, 256
- ~ discursiv 211, 212, 215, 217
- esență a ~ ului 61
- experiență a ~ ului 71
- ~ expresiv 125, 215
- fapt de ~ 15, 283, 284
- formă de ~ 284, 285, 290, 292, 295, 337
- ~ instrumentel 128, 130, 137
- ~ interior 105
- ~ literar 28, 161, 166, 285, 447
- ~ „natural“ 95, 150
- ~ „neutru“ 150, 151
- ~ oral 56, 92
- ~ originar 92
- ~ poetic 10, 15—17, 216, 242, 285—287, 289—291
- ~ practic 161
- ~ prim 160, 168, 285
- ~ scris 18, 113
- ~ științific 285—287
- ~ textual 28, 31
- ~ uzual 15, 242, 285
- ~ viu 285
- ~ vorbit 18, 89, 95, 108, 113, 197, 246
- limbă 12, 13, 16—18, 25, 28, 32, 35, 47, 52, 53, 56, 58, 85, 87, 88, 90, 91, 94, 103, 108, 110, 111, 160, 164, 168, 174, 175, 197, 199, 202, 210, 217, 227, 228, 231, 243, 244, 249, 252, 253, 284, 285, 289—292, 300, 301, 334—345, 348, 349, 353—357, 364, 404, 406, 407, 409, 413, 415, 419, 445, 447, 448, 450
- ~ artificială 65
- ~ cotidiană 286, 289
- esență a ~ ii 87
- funcționare a ~ ii 94
- ~ literară 63
- ~ maternă 70, 218, 336, 347
- meta- ~ 37
- ~ mitică 168, 337
- ~ „moartă“ 90, 336, 337, 348, 363
- ~ naturală 300
- ~ orală 19, 56, 91
- ~ originară 336
- ~ plurală 158, 161
- proces al ~ ii 45
- realitate a ~ ii 75
- schemă a ~ ii 94
- ~ simbolică 160, 161
- ~ scrisă 315
- structură a ~ ii 55
- ~ uzuală 15, 290
- ~ „vie“ 65, 336, 337, 349
- ~ vocală 67
- ~ vorbită 76, 93, 252, 315
- limită 10, 12, 14, 30, 38, 45, 48, 66, 72, 83, 162, 215, 229, 236, 238, 242, 281, 284, 292, 293, 301, 310, 335, 350, 360, 364, 400, 402, 405, 415
- lingvistic, ă
 - aparat trans ~ 252
 - arie ~ ă 55
 - câmp ~ 58
- lingvistică 11, 13, 14, 19, 22, 36, 49, 51, 52, 54—56, 58, 68, 71—73, 75, 82—85, 90, 92, 94, 100, 113, 116—119, 121, 124,

- 137, 161, 164, 167, 169, 186,
190, 250, 254, 256, 301, 302,
305, 401, 406
- ~ fonologică 53
- ~ generală 52, 54, 57, 66, 73
- ~ structurală 9, 39, 251—253
- ~ transformațională 253, 263
- trans-lingvistică 85
- literalitate** 44, 47, 98, 119, 139,
147, 211, 314, 363, 414, 422,
425, 448
- literar, ă**
- act ~ 421
- artă ~ ă 98, 403
- cîmp ~ 373
- creație ~ ă 14, 23, 296
- discurs ~ 251, 256, 270, 294
- experiență ~ ă 33
- fapt ~ 260, 261, 297
- fenomen ~ 5
- istorie ~ ă 39, 292, 314, 366,
375
- obiect ~ 163, 171, 251, 275
- spațiu ~ 400
- literaritate** 285
- literatură** 7, 10—14, 20, 23, 28,
30—37, 44, 45, 48, 97, 98,
127, 144—148, 150—156, 158,
159, 162, 164, 165, 168, 172,
174, 178, 187, 201, 227, 228,
250, 256, 260, 268, 270, 287,
291, 314, 315, 324, 327, 333,
338, 370, 374, 398, 400—407,
413, 414, 419—421, 427, 428,
431, 438, 439
- ~ actuală 318
- ~ burgheză 30, 260
- conceptul de ~ 46, 250, 400
- ~ contemporană 382
- ~ modernă 38
- ~ orală 260
- ~ națională 280
- ~ universală 280
- literaturitate** 147
- literă** 22, 29, 50, 60, 62, 64,
70, 71, 77, 86, 88, 115, 160,
161, 164, 167, 171, 196, 202,
213, 223, 234, 240, 260, 334,
340, 343, 356, 365, 397, 413,
414, 416, 427
- litotă** 425
- lizibilitate** 45, 241, 245, 430,
433—435, 437, 443
- locutor** 274, 284, 289, 290, 322
- logică** 14, 29, 39, 46, 47, 50, 52,
58, 72, 76, 80, 110, 157, 164,
167, 269, 281, 302, 305, 307,
344, 384, 402, 408
- ~ dialectică 29
- ~ generală 167
- ~ „lineară” 295, 448
- ~ matematică 254
- ~ polivalentă 312
- ~ a prezenței 115
- ~ a semnificantului 170
- ~ a semnului 17, 29
- ~ simbolică 167, 170
- ~ stoică 118
- ~ textuală 17, 29, 448
- „logiques”** 47
- logocentrism** 17, 23, 72, 73, 116,
193, 204, 219, 447—450
- logos** 19, 20, 23, 47, 52, 59, 60,
63, 67, 68, 85, 110, 115, 116,
118, 119, 204, 215, 218, 238,
310

M

marcă 29, 78, 101, 184, 227, 230,
237, 268, 274, 281, 445
marfă 21—23, 94, 194—205, 208,
210, 211, 214, 216, 217, 219,
230, 308, 309, 450

~ aur 197, 199

~ monedă 197

marxism 10, 20, 24, 235, 300

„freudo- ~” 24

mască 60, 233, 234, 258, 261,
267

matematică 14, 49, 213, 217, 218,
302, 305, 345, 384

material 186, 218, 394, 421

~ fonic 22, 198, 199

~ formal 183

~ ideologic 304

~ lingvistic 24

~ romanesc 421

~ scriptural 22, 198, 199

~ semnificant 22, 201, 232, 304

materialism 29, 36, 187, 296,
384, 390, 396, 398, 448

~ istoric 14, 20, 21, 24, 180,
370, 399

~ dialectic 10, 11, 21, 22, 24,
45, 370, 399

~ mecanicist 279, 370

~ metafizic 197

~ semantic 279, 298

materialitate 22, 24, 232

materie 46, 60, 90, 143, 176,
199, 208, 209, 215, 233, 241,
281, 296, 309, 333, 386, 396,
421, 448

~ corporală 279

~ fonică 87

~ semnificantă 244

matrice 16, 277, 282, 342, 354
memorie 63, 115, 120, 146, 333,
344, 451

mesaj 52, 87, 150, 161, 166, 172,
251, 257, 258, 295, 297, 370,
374, 437, 440

metafizică 14, 16, 57, 71, 72,
76—78, 85, 101, 110, 111, 115,
119, 275, 376, 427, 447

metaforă 8, 27, 60, 108, 110,
115, 132, 135, 136, 149, 150,
153, 171, 174, 195, 270, 333,
336, 340, 341, 353, 355, 363,
388, 394

metamorfoză 142, 349, 351, 357,
361

metodă 9, 10, 13, 143, 153, 157,
164, 229, 247, 256, 305, 381,
391, 396

metonimie 115, 165, 171

metrică 404

mit 5, 44, 45, 47, 112, 157, 165—
167, 228, 268, 279, 314, 320,
333, 335—338, 347, 353, 357,
389, 401, 411, 415—418, 448

mitologie 73, 166, 332, 360,
384, 416

mistică 45, 187, 190

mîșcare 11, 15, 98, 102, 154,
179, 195, 197, 200, 203—205,
208, 214, 233, 282, 293, 303,
310, 333, 335, 344, 346, 351,
363, 364, 366, 374, 377, 403,
409, 411, 427, 428, 433, 437,
445

moarte 65, 68, 110, 112, 115,
119, 151, 165, 187, 206, 224,

- 238, 239, 241, 258, 261, 279,
293, 304, 323, 328, 346—348,
353, 355, 358, 360, 363, 388,
403, 406, 419
- modă** 318, 429
- model** 14, 22, 25, 54, 56, 62, 67,
117, 164, 169, 170, 187, 192,
236, 239, 242, 249, 253, 255,
259, 300—305, 310, 313, 341,
344, 450
- ~ aplicativ 254, 255, 263
- ~ al comunicării 17
- ~ al discursului 262
- ~ energetic 450
- ~ epistemologic 52
- ~ fenomenologic 110
- ~ fonologic 301
- ~ generativ 254, 255
- ~ global 191
- ~ imaginar 235
- ~ al limbajului 302
- ~ linear 109
- ~ lingvistic 13, 14, 22, 72, 286
- ~ literar 98
- ~ logic 312
- ~ matematic 312
- ~ neurologic 449
- ~ al romanului 263
- ~ secundar 300
- ~ semiotic 303, 315
- ~ al semnului 17, 262
- ~ al simbolului 268
- ~ tabular 28, 29, 295
- ~ transformațional 253, 255—
257, 263
- ~ transformativ 398
- modernitate** 98, 378, 431, 436,
438
- modernism** 332, 366
- monedă** 22, 198, 199, 201, 202,
215, 219, 220, 310, 355
- ~ scripturală 22, 201
- monem** 55
- morală** 227, 257, 430
- morfem** 120, 254
- morfologie** 80
- morphe** 104, 105
- motiv** 278, 281
- motivare** 19, 78, 81, 205
- ~ a semnului 78
- ~ a urmei 83
- muncă** 12, 16, 20, 22—25, 28—
32, 37, 38, 127, 142, 147, 151,
153, 155, 194—196, 199, 203,
205—219, 230, 259, 260, 274,
279, 307—313, 369, 420, 444,
449
- ~ abstractă 23, 200, 203—205,
212, 309
- ~ concretă 23, 203, 205—212,
308, 446
- exploatarea** ~ ii 23, 196, 210
210
- forță de** ~ 21, 185, 194, 207,
210, 214, 219, 220, 276, 308,
371, 449
- ~ generală 207
- obiectul** ~ ii 206, 208
- ~ de organizare 127
- ~ pre-comunicativă 313
- ~ de producere 141, 205
- ~ pre-sens 310
- ~ productivă 20, 22, 34, 200,
202, 206, 220, 308, 446
- ~ a scriiturii 210, 211
- ~ scripturală 31

- ~ socială 199, 308
- ~ de transformare 31, 33, 127
- ~ utilă 193, 202, 308

N

- nabism** 183
- narator** 132, 133, 325, 327, 328, 330
- narațiune** 37, 260, 262, 265, 278, 279, 358, 421, 425
- natură** 57, 60—65, 69, 71, 72, 74, 77, 78, 115, 171, 208, 224, 228, 247, 248, 328, 333, 357, 394—396, 407, 408, 413, 425, 426
- naturalism** 57, 145
- negativitate** 69, 406, 427
- negație** 189, 238, 258, 390, 427
- nevroză** 184—187, 191, 237, 248, 249, 391, 398, 399
- nivel** 26, 28, 33, 136, 153, 255, 268, 274, 280, 281, 291, 295, 297, 348, 353, 391, 416
- ~ de axiomatizare 302
- ~ al discursului 68
- ~ de enunțare 342
- ~ fonetic 295
- ~ ideologic 295
- ~ de interpretare 362
- ~ al limbii 350
- ~ semantic 281, 295, 298
- ~ semiologic 307
- ~ semiotic 303
- ~ semnificant 335
- ~ al semnului 17
- ~ al textului 29
- nominalism** 269
- nomos** 57, 74
- normă** 62, 251, 275, 446

- număr** 281, 336, 364
- nume** 34, 130, 132, 160, 198, 224, 237, 238, 264, 279, 343, 344, 357, 369, 378, 393, 403, 415
- nuvelă** 156, 251

O

- obiect** 13, 27, 28, 29, 49, 50, 53, 61, 62, 82, 93, 124, 137, 141, 143, 144, 148, 167, 171, 172, 175, 187, 197, 231, 240, 244, 260, 269, 274, 275, 276, 286, 301, 304, 305, 306, 312, 313, 347, 352, 421—427, 432, 439, 450
- ~ de consum 194, 449
- ~ estetic 314
- ~ fictiv 139
- ~ de întrebuințare 204
- ~ natural 200
- ~ real 181, 187, 232, 250, 433
- ~ de schimb 23, 251, 257, 260, 274, 313, 430
- ~ de valoare 204
- ocol** 444, 445
- ocultare** 22, 30, 31, 194, 196, 204, 210, 212, 217
- oglinză** 131, 275, 278, 297, 333, 336, 340, 359
- omologie** 20, 21, 23, 123, 196, 209, 218, 446, 448, 450
- ontologie** 110, 114—116, 118
- operă** 23, 30, 31, 34, 48, 126, 142, 151, 156—178, 187, 226—228, 231, 237, 260, 270, 293, 297, 298, 318, 350, 353, 355, 370, 378, 391, 410, 411, 425, 428—436, 439

- ~ deschisă 159
- ~ închisă 159
- opoziție** 5, 15—19, 21, 57, 79, 83, 95, 102, 103, 114, 123, 132, 194, 197, 198, 201, 206, 208, 220, 238, 240, 246, 258, 261, 285—289, 297, 320, 323, 329, 348, 407, 444, 448
- sistem de ~ ii 58, 77
- ordine** 164, 254, 256
- originalitate** 79, 100, 104, 185, 376
- origine** 17, 18, 30, 67, 68, 77, 83, 101, 106, 108, 113, 115, 166, 193, 208, 238, 244, 260, 299, 340, 343, 354, 356, 415, 420, 425, 446, 447
- ornament** 131, 287, 342
- ortografie** 66, 95, 97, 213
- ousia** 445

P

- paidia** 82
- paradigmă** 120, 123
- paragramă** 28, 297
- paragramatism** 29
- parodie** 436
- parousia** 85, 115, 445
- pastișă** 178
- pătrat** 277, 278
- percepție** 110, 236
- performanță** 254—257, 264, 285, 305
- performativ** 294, 324, 325
- permutare** 244, 245, 252, 277, 278, 307, 310
- persoană** 5, 129, 155, 166, 172, 243, 246, 247, 411
- personaj** 139, 140, 155, 228, 246, 249, 270, 279, 318, 325—328, 352, 364, 365, 380, 393, 411, 417
- perversiune** 247—249, 439
- phone** 52, 68, 88, 106
- physis** 57, 74, 79
- pictogramă** 57
- pictură** 58, 179—182, 186, 187, 190, 236, 268, 417, 425
- plăcere** 27, 131, 206, 217, 218, 444
- poem** 156, 251, 321, 331—334, 342, 343, 346—351, 353, 357, 361, 390—392, 416
- poet** 128, 136, 137, 156, 160, 323, 341, 352, 353, 361, 395, 402, 406, 409, 411, 418
- poetică** 8, 12, 13, 34
- poeticitate** 15
- poeticul** 15, 285
- poezie** 15, 97, 98, 126, 128, 129, 132, 156, 171, 213, 217, 218, 222, 223, 242, 266, 267, 285, 288, 293, 323, 332, 340, 343, 353, 356, 369, 373, 380, 381, 392, 393, 418, 440
- poîntilism** 188
- polemică** 6, 9, 22, 34, 39, 441
- polisemic** 339
- politică** 280, 371, 375
- poveste** 125, 266, 269, 422, 423
- povestire** 30, 31, 47, 124, 126, 135, 139, 140, 154—156, 166, 194, 223, 224, 241, 257—260, 264, 265, 278, 282, 293, 318—330, 334, 343, 344, 346, 348,

- 349, 363, 404, 415, 421, 422, 425, 427, 428
- practică** 10, 11, 14, 15, 23, 28—31, 33—37, 121, 147, 183, 184, 190, 199, 221, 226, 240, 273, 275, 283—285, 291, 292, 297, 300, 303, 314, 315, 371, 381, 384, 403, 405, 411, 446, 448
- ~ artistică 226
- ~ culturală 365
- ~ empiristă 371
- ~ experimentală 8
- ~ ideologică 370, 371
- ~ istorică 15, 291, 296
- ~ a limbajului 285
- ~ a limbii 445
- ~ lingvistică 55
- ~ literară 226, 242, 314, 370, 371
- ~ marxistă 190
- ~ politică 370, 371
- ~ productivă 23
- ~ revoluționară 35
- ~ a romanului 381
- ~ a scriiturii 10, 44, 227, 283, 296
- ~ scripturală 23, 35, 314, 398
- ~ semiotică 32, 191, 251, 256, 268, 270, 304, 312, 314, 377
- ~ semnificantă 13, 24, 28—30, 35, 191, 192, 251, 252, 268, 272, 307, 313, 374, 375
- ~ socială 15, 35, 191, 260, 290, 291, 296, 300, 305, 315
- ~ științifică 305
- ~ teoretică 35, 184, 229, 374
- ~ textuală 13, 14, 24, 29, 31, 33, 449
- ~ translingvistică 301
- prezență** 23, 67, 72, 78, 81, 93, 99, 101, 103, 106, 108—111, 113—116, 118, 119, 215, 329, 451
- principiu**
 - ~ plăcerii 206, 438, 444
 - ~ realității 206, 438, 444
- proces** 13, 15, 27, 31, 38, 256, 264, 265, 267, 275, 276, 282, 289, 297, 300, 304, 305, 309, 311, 406, 432, 451
- ~ de circulație 16
- ~ dialectic 47
- ~ material 37
- ~ narativ 265, 276, 277
- ~ de producere 13, 28, 30, 35, 297, 299
- ~ de semnificare 17
- ~ social 32
- ~ de structurare 28
- ~ teoretic 31, 303
- ~ textual 277
- ~ de transformare 15
- producere** 13—16, 20, 23, 28, 30—34, 37, 45, 57, 67, 79, 127, 128, 135, 147, 202, 204, 205, 207, 211, 217, 230, 251, 252, 260, 263, 274, 276, 279, 283, 287, 297, 299, 312—315, 404, 448, 450
- productivitate** 14, 16, 28—31, 34, 35, 51, 207, 212, 252, 263, 310, 314, 383, 384, 448, 449
- producție** 12, 14, 16, 25, 28, 179, 181, 184, 200, 202, 203, 205, 207, 208, 209, 214, 217,

219, 226, 297, 307—313,
419, 450, 451
~ artistică 181
~ comercială 210, 212
~ concretă 22, 212
instrument de ~ 181, 308
~ irațională 181
~ literară 39, 226, 283, 294,
297, 432
~ materială 280
mijloace de ~ 22, 183, 190, 194,
199, 202, 205—207, 210, 214,
449
mod de ~ 20, 23, 24, 182, 199,
307, 313
~ picturală 226
proces de ~ 196, 226, 264
raporturi de ~ 22, 181, 188,
196, 202, 204, 307
relații de ~ 23, 190, 191
~ revoluționară 189
~ romanească 377
~ textuală 14, 451
produs 21, 22, 31, 34, 142, 151,
193 ; 194, 200, 203, 205, 206,
210, 217, 221, 234, 237, 249,
260, 264, 274, 275, 280, 293,
297, 306, 308, 312, 368
~ economic 205
~ mental 407
~ al muncii 199, 204, 231
profunzime 113, 124, 157, 174,
183, 209, 233—236, 276, 353
—355, 415, 424, 425
proletariat 188, 190, 419, 443
pronume 243, 278, 402
propoziție 247, 254, 255, 263
prozator 128, 137, 342

proză 128, 131, 132, 135, 147,
152, 404
prozodie 404
psihanaliză 11, 12, 20, 24, 26,
36, 39, 122, 158, 170, 171, 186,
190, 226, 245, 412, 425, 436,
448
psihologie 25, 57, 68, 69, 76,
83, 105, 278, 426, 436,
psihoză 223
pulsione 27, 247

R

racursiu 133, 206, 207, 217, 219,
220, 444
raționalism 116, 182, 186
raționalitate 65, 268, 310
rațiune 168, 347
realitate 20, 27, 34, 58, 104,
105, 137, 132, 235, 243, 271,
295, 323, 329, 330, 341, 363,
396, 401, 412, 415, 416, 451
reducție (fenomenologică) 87,
101, 104, 109, 110, 203, 216,
221, 363
referent 22, 69, 112, 118, 196,
200, 232, 269, 270, 274, 324,
325, 329
reflectare 29, 62, 63, 75, 85, 168,
181, 197, 198, 201, 222, 275,
295—297, 327
refulare 45, 184, 186, 187, 190,
212, 230, 243, 248, 381, 390,
391, 398
regulă 161, 186, 221, 253, 255,
284, 290, 292
religie 112, 227, 333, 383, 416
Renaștere 158, 268, 270

reportaj 241, 407
 representamen 80, 82
 reprezentare 16, 18, 20, 27, 29,
 31, 33, 44, 45, 49, 53, 55, 56,
 58, 60, 62, 63, 72, 75, 76, 80,
 81, 83, 89, 104, 116, 127, 141,
 145, 155, 199, 228, 229, 231,
 238, 239, 243, 249, 261, 263,
 274—278, 281, 302, 312, 314,
 411, 448, 450
 anti — ~ 37, 155
 auto — ~ 37, 155
 ~ a limbajului 55
 ~ verbală 23
 retorică 13, 80, 148, 157, 158,
 161, 171, 251, 256, 257, 262,
 340, 341, 386, 394, 396, 400,
 404, 405, 407, 434, 436
 rețea 48, 168, 180, 216, 226,
 228, 242, 249, 258, 302
 ~ paragramatică 28, 29
 revoluție 16, 45, 92, 156, 186,
 189, 226, 306, 341, 364, 366,
 370, 405
 ~ burgheză 181
 ~ culturală 12
 ~ economică 181, 182, 371
 ~ estetică 436
 ~ industrială 181, 184—186,
 371, 391
 ~ a limbajului poetic 12, 27
 ~ materialistă 384
 ~ morală 436
 rezervă 9, 113, 120, 125, 206,
 240, 279, 345, 445, 446, 451
 rimă 135, 148, 149, 218, 224,
 281, 353
 rit 16, 85
 ritm 218, 288, 340, 351, 404

ritual 409, 415
 roman 30, 31, 36, 37, 126, 128
 —130, 134—136, 147, 154,
 228, 242, 243, 249, 251—254,
 257—259, 261—268, 272, 274,
 277 293, 330, 377—380, 393,
 421, 423—427
 ~ de aventuri 270
 ~ burghez 428
 ~ cavaleresc 382, 391
 ~ clasic 252, 276
 ~ foileton 380, 382—384, 390,
 391
 ~ modern 33, 276
 ~ „negru” 376, 380—385, 390,
 391
 „noul roman” 5, 37, 154, 155,
 183, 431, 436
 ~ polițist 140
 ~ popular 124, 379, 382
 ~ realist 125
 ~ tradițional 421
 romantism 180, 382, 383, 390,
 404
 ruptură 10—12, 16, 20, 24, 26,
 30, 33, 36, 44—46, 61, 67,
 107, 110, 180, 258, 332, 336,
 400, 404, 415, 433—435, 449
 ~ istorică 19
 ~ textuală 45

S

sacralizare 221—223
 scenă 24, 33, 46, 136, 139, 142,
 174, 217, 235, 238, 273—275
 278—281, 309—313, 386, 388,
 391, 408, 415—418, 448, 449
 schematism 391

- schemă 52, 87, 94, 98, 133, 146, 189, 203, 288, 296, 394
- schimb 14, 20, 25, 28, 30, 45, 204, 205, 211—213, 216, 217, 219, 223, 224, 249, 257, 276, 280, 308, 310, 312, 313, 349
- proces de ~ 25, 195, 203, 308
- raport de ~ 194, 195, 215
- ~ de semne 195
- ~ de sens 252
- sistem de ~ 310, 312
- scientism 300
- scriere 16—18, 22, 23, 30, 51, 49, 52—71, 74—78, 82—87, 93, 95—99, 103, 107, 110—119, 193, 195, 198, 200, 201, 208, 214, 221—223, 231—233, 238, 239, 243, 244, 259, 274, 276, 277, 279, 281, 311, 314, 341, 353, 361, 362, 400, 407, 408, 418, 444—447, 449, 450
- actul ~ ii 266
- ~ alfabetică 75, 89, 96
- arhi — ~ 19, 23, 30, 93, 98—100, 111, 115, 203—205, 444, 446, 447
- artă a ~ ii 64
- ~ artificială 444
- ~ automată 274
- conceptul de ~ 19, 30, 74, 89, 91, 93, 98, 447
- ~ corporală 417
- esență a ~ ii 50, 51
- fapt de ~ 284
- ~ figurativă 57, 231
- ~ fonetică 18, 49, 53—58, 65—68, 72, 75, 76, 85, 111, 274, 408, 447
- ~ fonologică 60
- ~ generală 237, 299
- ~ generalizată 19, 91
- ~ ideografică 57
- ~ ideogramatică 408
- iluzie a ~ ii 72
- istorie a ~ ii 50, 51, 111
- ~ lineară 117
- ~ matematică 67
- ~ mecanică 407
- ~ mentală 274
- ~ monetară 204
- ~ monumentală 231
- ~ naturală 57, 73, 444
- ~ operatorie 201, 449
- operație a ~ ii 70
- ~ originară 86
- origine a ~ ii 50, 51, 69, 72
- ~ pictografică 57
- pre — ~ 274
- ~ reprezentativă 279
- ~ simbolică 57
- ~ a Țisului 232, 418
- scriitor 21, 33, 34, 36, 38, 142, 153, 156—158, 160—162, 165, 201, 227, 237, 261, 366, 368, 378—381, 398, 419, 427, 429, 430, 433, 440, 441
- scriitură 10, 12, 13, 20—24, 26—35, 44—46, 146, 147, 150, 152—156, 163, 172, 176—178, 196, 203, 210—215, 218—224, 226, 230—243, 246—249, 260, 261, 274—283, 287, 290—298, 314, 332—334, 341, 344, 347—351, 354, 357, 363, 368, 372, 374, 379, 380, 383, 384, 395, 397, 401, 404, 405, 408, 412, 414—416, 418, 422, 436, 437, 440—442, 446—449

- ~ acuzală 237, 238
- conștiință a ~ ii 410
- exploatare a ~ ii 23, 213, 218
- funcție a ~ ii 156
- ~ generalizată 220
- ~ generatoare 407
- ~ genetică 241
- ~ mitică 166
- ~ non-textuală 48
- ~ „obiectivă” 349
- ~ operatorie 212, 214, 298, 417
- ~ „plină” 177
- ~ poetică 219, 243
- ~ productivă 212, 213
- ~ redublată 32, 232
- ~ romanescă 243, 344
- ~ textuală 31, 45, 48, 233, 245, 443
- travaliul ~ ii 209, 211, 380
- scriptor 176, 241, 244, 263, 277, 281, 284, 288, 294, 334, 363, 398, 410, 415, 419, 441, 445
- cris 34, 88, 142, 161, 221—225, 243, 284, 362, 405, 427, 446, 449
- semanaliză 17, 36
- semantică 82, 83, 93, 118, 170
- semiologie 13, 16, 54, 68, 75, 78, 84, 85, 88, 119, 124, 251, 252, 268, 272, 301, 445, 446
- semiotică 8, 12—14, 16, 17, 27, 36, 39, 79, 80, 159, 300, 301—307, 311—314
- obiectul ~ ii 305—307
- semn 13—19, 21, 23, 24, 29—31, 34, 36, 37, 45, 47, 54, 55, 72, 74, 75, 77, 79, 80—82, 87, 103, 112, 113, 118—123, 122—125 130, 136—138, 158—160, 166, 168, 172, 177, 178, 193, 197—204, 209—211, 214, 215, 217, 233, 234, 257, 260, 263, 266, 268—274, 286, 295, 301, 310, 311, 329, 331, 337, 339, 345, 349, 354, 357, 363, 381, 408, 409, 418, 424, 450
- arbitrarul ~ ului 18, 57, 61, 74, 75, 77, 79, 83, 86, 93, 204, 205, 262, 445
- ~ convențional 67
- ~ diacritic 60
- doctrină a ~ ului 136
- ~ general 404
- ~ grafic 60, 62, 64, 74
- ~ hieroglic 231
- ~ iconic 79
- ~ institut 62
- ~ lingvistic 18, 22, 60, 72, 73, 84, 86, 87, 91, 104, 137, 197 199
- ~ literar 17
- ~ mental 79
- ~ natural 75
- ~ non-lingvistic 198
- origine a ~ ului 74
- ~ de schimb 21, 193
- ~ social 200
- structură a ~ ului 74
- semnal 85, 95, 197, 253
- semnificant 16—19, 21, 22, 26, 29, 52—54, 61, 68, 74—77, 79, 92, 95, 103, 113 114, 117 —123 231—233, 236, 240, 241, 248 256, 257, 259, 261,

- 262, 266, 269, 270, 271, 346,
375, 379, 381, 334 395, 409,
412
- ~ acustic 117
- ~ fonic 18, 22, 61, 232, 444
- ~ grafic 18, 76, 444
- semnificat 16—19, 21, 22, 26,
29, 34, 53, 54, 61, 63, 69,
75, 77, 81, 82, 95, 103, 113,
118—125, 130, 137—139, 149,
155, 174, 177, 195, 196, 198,
200, 201, 210, 214, 220, 231,
233, 236, 238, 247, 248, 256,
257, 259, 261—263, 266, 269,
270, 271, 274, 286, 295, 301,
302, 307, 336, 339, 346, 355,
357, 381, 395, 409
- semnificanță 35, 37, 52, 79, 240
- semnificare 16, 17, 77, 167, 236
- semnificație 25, 29, 47, 53, 55,
79, 81, 86, 106, 108, 110, 113,
115, 122—125, 137, 150, 164,
166, 177, 202, 208, 209, 241,
245, 251, 265, 279, 298, 305,
311, 323, 325, 337, 342, 355,
360, 364, 402, 404, 419
- sens 13, 17, 21—26, 35, 52, 54,
61, 63, 68, 74, 76, 80, 87,
103, 106, 113, 115, 118, 123,
125, 127, 145—147, 150, 151,
159—171 177, 194—196, 199,
200, 202—204, 208, 209, 211
—216, 218—220, 226, 231—
233, 243, 244, 251 252, 254,
256, 267, 271, 274, 297—299,
310, 311, 313, 314, 334, 335,
338, 343, 349—351, 354, 355,
358 371, 373, 378 403, 404,
406, 409, 413—416, 449
- ~ alegoric 160
- ~ arheologic 115
- ~ escatologic 115
- ~ fonic 167
- ~ literal 160, 363, 401
- ~ moral 160
- ~ originar 31
- substanță a ~ ului 94
- serie 285, 287, 288, 295, 296
- ~ culturală 32, 288, 294—296
- ~ istorică 294, 295
- ~ literară 32, 285, 288, 294—
296
- ~ metonimică 339
- ~ omologică 23
- ~ referențială 15, 285, 286
- ~ socială 288, 294, 295
- ~ textulă 288
- sex 218, 267, 279, 292,
- sexualitate 206, 436, 437, 439
- sfârșit 179, 180, 233, 244, 249,
259, 299, 304, 327, 328, 346,
350, 359, 362, 401, 402
- signatum 118
- silabă 55, 134
- silogism 157, 304
- simbol 53 75—79, 83, 120—
122, 158—161, 163, 165, 167,
172, 174, 201, 236, 268—271,
337, 418, 425
- simbolică 159, 333, 401
- simbolism 68, 121, 122, 298,
333, 334, 401
- simetrie 16, 17, 216
- sintagmă 55, 264, 265
- sintagmatică 253, 256, 262, 264
- sintaxă 46, 150, 222, 224, 230,
240, 248, 253, 263, 281, 285,
409

- sistem** 9, 14, 16, 18, 28, 54, 57, 58, 67, 72, 83, 86, 90, 91, 99, 106, 120, 127, 132, 145, 169, 176, 184, 201—203, 220, 226—228, 243, 249, 253, 273, 295, 302—306, 308, 389, 390, 393, 394, 422, 424, 443, 445, 451
- ~ de comunicare 311
- ~ conceptual 35
- ~ de derivații 407
- ~ diferențial 297
- ~ economic 227, 229, 237
- ~ de exprimare 84
- ~ extern 75
- ~ filosofic 179
- ~ formal 14, 226, 228, 303
- ~ de gândire 394
- ~ grafic 447
- ~ de lectură 119
- ~ al limbajului 21, 22, 32, 226, 228
- ~ al limbii 18, 72, 73, 87, 116, 205, 443
- ~ lingvistic 92, 99, 100, 102
- ~ narativ 294
- ~ particular 84
- ~ de scriere 56, 68, 72, 88, 90, 91, 231
- ~ al scriiturii 247
- ~ semiotic 21, 25, 159, 309, 312
- ~ de semne 13, 16, 53, 57, 75, 81, 85, 86, 108, 150, 197, 199, 200, 219, 261
- ~ semnificant 29, 32, 190, 301—304, 312
- ~ al semnificației 209
- ~ al sensului 202
- ~ simbolic 159
- ~ social 12, 182, 237, 443
- ~ științific 307
- ~ ternar 409
- ~ total 76, 204
- ~ al valorii 199
- ~ vorbire/scriere 83
- sociologie** 122, 125
- spațiere** 67, 97, 110—113, 115, 274, 445, 446
- spațiu** 19, 20, 44—46, 48, 106, 107, 110, 111, 150, 223—225, 233, 234, 243—245, 248, 249, 268, 276, 278, 285, 304, 334, 354, 358, 359, 363, 402, 403, 408, 411—415, 421—427, 434, 443, 445, 448, 449
- spectacol** 354, 358, 403, 412
- spectator** 273
- speculație** 63, 100, 215—217, 220, 369
- spoude** 82
- stil** 102, 131, 135, 136, 341, 404, 426, 447, 448
- stilistică** 12, 13
- străbatere** (la „traversée”) 355, 357, 394
- ~ a scriiturii 157, 331, 363
- strofă** 389, 392
- structuralism** 5, 121, 158, 170
- structurare** 7, 250, 252, 253, 282, 284
- structură** 14, 21, 26, 28—30, 33, 35, 37, 48, 54, 58, 75, 77, 78, 83, 98, 109, 110, 113, 115, 125, 139, 141, 143, 159, 161, 162, 166, 186, 190, 191, 194, 205, 212, 244, 252—254, 257,

264—268, 270, 271, 302, 305,
306, 312, 361, 376, 390, 398,
413, 415, 437, 443
~ de adâncime 253
~ deschisă 269
~ gramaticală 244
infra — ~ 125
~ lingvistică 96, 250
~ literară 266
~ narativă 270
~ romanească 256, 257, 262
~ semiotică 303
~ semnificativă 269
~ socială 439
~ de suprafață 253
supra — ~ 125, 183, 190
~ textuală 37, 266, 272
~ verbală 13
subiect 5, 10, 12, 19, 24—26,
28, 34—37, 77, 111, 112, 148,
171, 172, 180, 184, 193, 191,
234, 235, 237, 239, 240, 245—
248, 260, 263, 265, 266, 274,
276, 279, 286, 295, 329, 333,
334, 343, 347, 348, 350, 352,
363, 376, 390, 398, 405, 448
subiectivitate 12, 48, 111, 171,
172, 273, 307
sublim 319
sublimare 116, 130—182, 391
substanță 19, 23, 87, 90, 94—
97, 99, 110, 116, 166, 167,
203, 222, 228, 237, 445
~ fonică 88, 90, 92, 95, 98,
102
~ grafică 90, 95, 98, 203
~ materială 94
~ sonoră 88

sunet 13, 18, 52—74, 56, 57,
61, 64, 74, 86, 87, 94, 95,
103—105, 160, 167, 274, 336
substanță a ~ ului 94, 95
supra-realism 9, 134, 188, 275,
366, 368—371, 398—400, 432
— 435, 438, 439

Ș

școală 121, 185, 188, 189
~ de la Copenhaga 97, 98, 100
~ a formaliştilor ruși 39, 98,
124, 283, 285, 288
~ de la Pont Aven 188
~ de la Praga 39
~ de la Yale 123
știință 8, 16, 19, 30, 46, 47, 49,
50, 52, 54, 63, 71, 76, 92,
100, 106, 116, 157, 164, 165,
168, 169, 172, 175, 182, 183,
185, 187, 192, 213, 227, 228,
241, 272, 290, 301—307, 312,
313, 361, 363, 371, 374, 375,
399, 406, 430, 445
~ experimentală 182
~ formală 14, 302
~ a discursului 164, 166, 310
~ generală 84
~ a ideologiilor 304
~ a limbajului 12, 19, 51, 52,
60, 103
~ a limbii 88, 91, 93,
~ a literaturii 163—167, 174,
175
~ marxistă 303
~ materialistă 390
~ a naturii 395

- ~ naturală 302
- ~ a producerii textuale 14
- ~ a scrierii 19, 49, 50, 51, 73, 83, 90, 447
- ~ a scriiturii 163, 396
- ~ a semnelor 13, 14, 84, 301
- ~ a semnificării 103
- ~ a simbolurilor 158
- ~ a subiectului 24
- ~ taxinomică 298
- ~ a textului 35, 229
- ~ umanistă 13, 158
- ~ a vorbirii 22

T

- teatru 273, 275, 415—419, 449
- ~ epic 126
- tehnice 57
- tehnică 72, 73, 112, 116, 118, 349, 404, 416
- teleologie 68, 241, 244, 304
- onto — ~ 119
- telos 49, 68, 84, 445
- temă 168, 247, 328, 388, 423, 424, 426
- temporalitate 110, 139, 262, 442
- temporalizare 115, 139
- temporizare 446, 447
- teologie 116, 262, 376, 403
- teorie 7, 8, 10, 11, 13, 14, 35—37, 44—48, 53, 99, 100, 117, 138, 184, 192, 222, 224, 226, 272, 290, 300, 302—305, 310, 312, 313, 340, 375, 403
- ~ de ansamblu 44
- ~ a celor patru sensuri 159, 160
- ~ a comunicațiilor 13
- ~ a comunicării 113

- ~ a cunoașterii 187, 234, 250, 296, 370
- ~ a discursului 274, 312
- ~ a inconstientului 24
- ~ a informației 251
- ~ a jocului 224
- ~ a limbajului 15, 287, 288
- ~ literară 7, 10
- ~ materialist-dialectică 275
- ~ marxistă 24, 296
- ~ a modelării 302
- ~ a mulțimilor 216
- ~ în practică 35
- ~ a practicii scripturale 23, 31
- ~ a practicii textuale 24
- ~ a productivității textuale 14
- ~ a producției textuale 14
- ~ a reflectării 179, 198
- ~ revoluționară 10
- ~ a scrierii 84, 310
- ~ a scriiturii 15, 35, 227
- ~ a semnelor 17, 21, 25, 81
- ~ a subiectului 26
- ~ a științei 303
- ~ științifică 375
- ~ a textului 16, 23, 24
- ~ transformațională 253
- ~ a valorii 94
- text 6—8, 10—17, 20—37, 39, 44, 47, 106, 119, 134, 139, 142—150, 152—155, 160, 176, 177, 194, 209, 213, 221—224, 230—239, 242—250, 252—254, 257, 258, 261, 262—268, 273—288, 291—293, 295—299, 314, 319, 331—335, 342, 344, 345, 348, 351, 358, 360, 362, 364, 368—372, 375—378, 380,

- 383, 384, 390, 393, 395—398,
400, 403, 408, 408, 411, 412,
417, 418, 441, 442, 446, 448,
449
~ cultural 260
~ discursiv 166
~ economic 267
fenotext 29, 264
~ fonic 103
~ general 27, 238, 245, 274,
281
genotext 29, 264
~ grafic 97, 103
~ ideologic 286
~ istoric 47, 266, 268, 297
~ închis 257
~ literar 12, 20, 28, 98, 142,
286, 288, 297, 314, 365, 446
~ materialist 384, 391, 397, 398
~ modern 315
~ precritic 101
~ real 46
~ romanesc 257, 263, 267
~ scris 46, 48, 56, 90, 201, 228,
229, 250, 276—278, 284, 295
~ social 31, 34, 37, 260, 266,
268, 297, 315
~ științific 286
~ ultra-transcendental 100
~ al visului 284
textuală 147
formă ~ ă 293, 294
organizare ~ ă 32, 268
spațiu ~ 31, 32, 44
textualitate 145
textură 32, 244, 281, 285, 295,
297, 389, 394, 395
~ culturală 398
~ nevrotică 398
timp 19, 46, 57, 106—111, 116—
118, 125, 165, 205, 221, 223,
225, 243, 244, 262, 265, 309,
333, 337, 349, 355, 362, 402,
411, 422, 423, 425, 426, 445
tipologie 27, 313, 377
~ a culturilor 36, 272
topică 114, 436
topologie 312, 415
topos 390
totalitate 77, 119, 279, 350, 355,
363, 400, 403
tracce (v. urmă)
tradiție 53, 60, 63, 64, 69, 76,
82, 83, 179, 185, 188, 189,
304, 368, 373, 431, 436
traducere 29, 195, 196, 209, 210,
215, 220
~ automată 56
tragedie 169, 170, 352, 417
transcendență 188, 268
transformare 15, 33, 34, 37, 48,
70, 150, 158, 164, 168, 170,
171, 179—181, 186, 188, 190,
191, 230, 246—248, 252—257,
261—268, 271, 279, 282, 289,
290, 295, 315, 351, 361, 368,
371, 379, 380
transformațională
analiză ~ 253, 254, 256, 263,
266
cîmp ~ 254
metodă ~ ă 254, 256, 266
transgresiune 157, 261, 347, 436,
438
travaliu 35, 361, 275, 279, 281,
288, 371, 379, 380, 382—383
~ corporal 279

~ intertextual 281
 ~ al limbii 12
 ~ scriptural 260, 393, 394
 ~ simbolic 420
 tropi 340

U

umanism 331
 unitate 54, 102, 113, 166, 171,
 237, 268—270, 336, 339, 360,
 377
 ~ a contradicțiilor 374
 ~ a contrariilor 180
 ~ de expresie 92
 ~ fonică 99
 ~ grafică 99
 ~ lingvistică 94, 376
 ~ semantică 376
 ~ semnificantă 13, 169, 269,
 301
 ~ semnificativă 108
 ~ simbolică 269
 ~ a stilurilor 319
 ~ textuală 29
 universalitate 336
 urmă 12, 17, 19, 20, 23, 27, 77,
 78, 93, 101, 106—109, 111,
 114—116, 118, 119, 193, 202
 —205, 210, 211, 218, 220, 245,
 274, 281, 283, 311, 444—447,
 451
 arhi — ~ 23, 101, 102, 203,
 204, 451
 ~ instituită 77
 ~ mnezică 442, 451
 ~ originară 101, 102

~ scrisă 23, 212, 449
 uzaj 52, 87, 274, 334
 uzurpare 63, 68, 220

V

valoare 21—23, 25, 57, 86, 101,
 102, 132, 144, 156, 193, 195,
 196, 198—204, 208—216, 218
 —220, 226, 231, 232, 251, 260,
 271, 306, 308—311, 313, 378,
 430
 ~ absolută 285
 ~ convențională 87, 199
 ~ comercială 260
 ~ estetică 94, 250
 ~ hieroglică 407
 ~ ideală 200
 ~ istorică 438
 ~ de întrebuintare 20, 21, 193
 —195, 202, 204, 205, 210—
 213, 215, 217, 219, 308, 309,
 449
 ~ lingvistică 85, 87, 94
 ~ morală 291
 ~ politică 291
 plus ~ 186, 214, 216, 306, 308,
 311
 ~ productivă 194, 204
 ~ de schimb 21, 94, 194—196,
 204, 210—212, 215, 217, 308,
 309, 449
 ~ semantică 298
 ~ socială 191
 ~ verbală 407
 verb 60, 61, 247, 406, 409
 verosimil 256, 318
 vers 164, 341, 363, 392, 397,
 404, 406, 409, 413

viață 16, 33, 112, 115, 162, 165,
233, 234, 239, 259, 261, 279,
288 323, 343, 344, 347, 358,
360, 363, 366, 406, 418, 420
vis 25, 76, 159, 160, 230, 240,
245, 279, 311, 333, 341, 345,
356, 409, 410, 417, 418
elaborarea ~ului 25, 111, 230,
311
vocabular 289, 290, 307, 383,
390, 391, 396, 429
voce 53, 54, 62, 74, 97, 106,
116, 278, 322, 342, 352, 393
volum 276, 278, 334, 350, 354,
362, 409, 413
vorbi 17, 18, 22, 23, 30, 31,

47, 49, 51, 53, 57, 60—69,
71, 77, 82, 83, 87—89, 92,
96, 103, 110, 113—115, 117,
201, 213, 220, 230, 256, 259—
261, 274, 276, 284, 314, 321
325, 338, 347, 353, 354, 407,
411, 440, 443—445, 447, 449,
450
act al ~ ii 73
artă a ~ ii 64
concept al ~ ii 89, 116
~ **curentă** 36
~ „**plină**” 17, 72, 113, 193,
201, 213, 450
~ **pură** 274
~ „**vie**” 49, 67, 70, 93

INDICE DE NUME

A

Alexandrescu Sorin 8, 12, 39
 Alonso, Damaso 39
 Althusser, Louis 9, 20, 36, 228,
 232, 273, 300, 306, 370, 372,
 373
 Apollinaire, Guillaume 370,
 371
 Aragon, Louis 367, 369
 Aristotel 52, 53, 116, 176, 193
 Argintescu-Amza, Nicolae 350
 Artaud, Antonin 7, 30, 44, 154,
 187, 231, 239, 281, 299, 368,
 369
 Augustin (Sfîntul) 361, 452
 Axelos, Kostas 83

B

Bachelard, Gaston 160, 388
 Bahtin, Mihail 293, 377
 Balzac, Honoré de 145
 Barre, Raymond 208
 Barthes, Roland 7—9, 12—14,
 27, 36, 40, 84, 85, 120—126,
 137, 156—178, 294, 301, 400,
 401, 421—428, 436, 447, 448,
 452
 Bataille, Georges 44, 127, 154,
 157, 222, 239, 241, 348, 368,
 369, 432, 452
 Batard, Y. 335
 Baudelaire, Charles 154, 166,
 286, 348, 400, 402
 Baudouin de Courtenay 104
 Baudry, Jean-Louis 14, 16, 20,
 22, 23, 25—27, 32, 34, 154,

192, 226—249, 289, 293, 442,
 443, 446, 448—450, 452
 Bădescu, Irina 39
 Benveniste, Emile 171, 246
 Benvenuto di Giovanni 353
 Bérard, Victor 320, 321
 Berger, H. 143
 Bergson, Henri 110
 Bernard, Claude 286
 Bertrand-Durtius 215
 Biran, Maine (de) 110
 Blanchot, Maurice 142, 156,
 158, 333, 376, 388, 402
 Blin, Georges 169
 Bloomfield, Leonard 83, 289
 Boeriu, Eta 331, 354, 357
 Boileau, Nicolas 169
 Bonaparte, Napoleon 213
 Bopp, Franz 64
 Borges, Jorge-Luis 142, 154
 Bossuet, Jacques Bénigne 298
 Botticelli, Sandro 331, 364
 Bouguereau, William 179
 Bratu, Savin 8
 Breton, André 367, 369, 432—
 434
 Brisset, J. 135, 154
 Brunetière, Ferdinand 169
 Busuioceanu, Oana 335, 336
 Butor, Marcel 126
 Byron, George Gordon 382

C

Capretz, Pierre 381, 383
 Călinescu, Alexandru 39
 Cézanne, Paul 183, 184, 236, 401

Chateaubriand, Francois René (de)
382

Chenu, André 383, 390

Chomsky, Noam 164, 253—255,
289, 290, 292

Cimabue, Giovanni 179

Ciocârlie, Livius 25, 36, 39

Cioculescu, Radu 129

Claudé, Paul 332, 403

Cohen, Jean 166, 286

Comte, Auguste 366

Copeau, Jacques 367

Coquet, Jean-Louis 16

Creția, Petru 335

Crețulescu, Ioana 26

Curry, H. B. 254

Curtius Ernst Robert 333

D

Dali, Salvador 180

Damisch, Hubert 434

Dante, Alighieri 7, 40, 44, 46,
154, 157, 166, 280, 331—364,
382, 385, 401, 440

D'Arco S. Avalor 39

Darmesteter, Arsène 71

Debussy, Claude 401

Delacroix, Eugène 179

Denis, Maurice 183

D'Erfurt, Thomas 80

Derrida, Jacques 9, 16—20, 22,
23, 26, 27, 30, 40, 47, 49—
119, 193, 203, 205, 206, 208—
211, 238, 273, 274, 284, 299,
301, 310, 311, 400, 429, 440,
442—449, 451, 452

Descartes, René 403

Donatus 340

Dostoievski, Feodor Mihailovici
319

Doubrovsky, Serge 8, 39

Duccio di Buonisegna 179

Duchamp, Marcel 438

Ducrot, Osvald 17, 444

Du Marsais 320

Du Terrail, Ponson 382

E

Eckhart, Johannes 364

Eco, Umberto 39, 159

Engels, Friedrich 10, 280, 306,
351, 370

Epicur 387, 388

F

Faye, Jean Pierre 6, 9, 40

Feuerbach, Ludwig 363

Feydeau, Georges 136

Feys, Rudolf 254

Fink, Eugen 83

Fischer-Jørgensen, E. 88, 97

Flaubert, Gustave 136, 139, 140,
154, 400

Foartă, Șerban 277, 401

Foucault, Michel 36, 168, 366,
440

Fourier, Charles 154, 452

Fonagy, Ivan 15

Freud, Sigmund 9—11, 19, 23—
27, 45, 75, 109, 111, 114,
115, 122, 159, 165, 192, 207,
218, 220, 229, 231, 232, 234,
235, 237, 240, 242, 243, 247,
307, 311, 348, 369, 401, 442
—446, 449, 451, 452

Frey, G. 302
Fronttenus 342

G

Gall, F. J. 145
Gautier, Théophile 417
Genette, Gérard 6, 8, 9, 39,
153, 156
Germain Nouveau 366
Gheorghiu, Taşcu 379
Gide, André 367
Girard, Alain 158
Girard, René 175
Godel, Robert 119
Goethe, Johann Wolfgang 382
Goldmann, Lucien 175

Goux, Jean-Joseph 16, 19—21,
23, 193—200, 442, 444, 446,
448—452

Gramsci, Antonio 453

Granet, Marcel 237

Greimas, A. Julien 39, 161,
257, 264—266, 302

H

Halle, Morris 19, 73, 88—90
Hardy, Thomas 153
Harris, Zellig S. 253
Heidegger, Martin 83, 114, 116,
309, 311, 445

Heine, Heinrich 373

Hegel, Georg Wilhelm

Friedrich 52, 75, 116, 179,
201, 219, 298, 304, 364, 413

Henric, Jacques 375

Hilbert, David 291

Hjelmslev, Louis 19, 73, 82,
88, 90, 92—97, 99—102, 104,
105, 290, 447

Hodos, Alexandru 141

Homer 154, 318—330, 332, 382,
391

Houdebine, Jean-Louis 15, 30,
283—299, 452

Hourcade, Pierre 187

Hölderlin, Friedrich 165, 332,
348, 351, 452

Hugo, Victor 149, 382, 404

Humboldt, Wilhelm von 164

Husserl, Edmund 50, 60, 68,
69, 78, 80, 81, 101, 104, 105,
109, 186, 307, 311

I

Ibn' Arabî 352

Ignăţiu de Loyola 157, 452

Iosifescu, Silvian 8, 39

J

Jakobson, Roman 16, 19, 52,
73, 88—90, 104—106, 113,
117, 148, 161, 166, 288, 297,
340

Jarry, Alfred 367

Johansen, Svend 98

Joyce, James 30, 33, 130, 154,
251, 314, 332, 337, 400

Jung, Carl Gustav 187

K

Kafka, Franz 33, 154, 162, 165,
179, 400

Kant, Immanuel 60, 80, 179,
186

Kierkegaard, Sören 165, 352, 401
 Kristeva, Julia 5, 6, 10—16, 20, 24—37, 191, 216, 242, 245, 250—272, 280, 284, 286, 289, 291, 293—295, 297, 300—315, 376—378, 381, 448, 452, 453

L

Lacan, Jacques 9, 16, 17, 25, 26, 158, 172, 223, 343, 430, 440, 442
 Lalanne, Denis 149
 Lamartine, Alphonse (de) 366, 370, 382
 Lambert, A. 81
 Laplace, Pierre Simon (de) 312
 Laplanche, Jean 27, 443, 449—451
 Larbaud, Valéry 367
 La Sale, Antoine (de) 252—267
 Lautréamont, Isidor Ducasse, comte de 9—12, 23, 30, 40, 44, 46, 154, 168, 183, 184, 229, 231, 233, 237, 239, 249, 251, 263, 272, 314, 332, 365—399, 400, 430, 432, 434
 Lavater, Johann Gaspar 145
 Lavelle, Louis 60
 Leclaire, S. 241
 Le Clézio, Jean Marie 156
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 65, 366
 Lenin, Vladimir Ilici 10, 44, 179, 180, 296, 298, 370, 373—375, 452
 Levinas, Emmanuel 114, 443

Lévi-Strauss, Claude 6, 123, 124, 158, 166, 169, 261, 303, 421
 Lichtenberg, Georg Cristoph 154
 Lucan 341
 Lucrețiu 239, 382, 385—398
 Lukács, Georg 175

M

Macherey, Pierre 297
 Malebranche, Nicolas de 60, 61
 Mallarmé, Stéphane 9—12, 23, 30, 33, 40, 44, 154, 160, 161, 171, 174, 229, 231, 239, 251, 263, 272, 276, 277, 286, 302, 314, 333, 334, 340, 351, 400—420, 435
 Manet, Edouard 401
 Marcuse, Herbert 437
 Marino, Adrian 8, 39
 Martin, Mircea 8
 Martinet, André 19, 52, 55, 74, 90, 91, 193
 Marx, Karl 9—11, 20—25, 36, 45, 181—185, 188, 189, 193—220, 228, 229, 231—235, 275, 304—310, 370, 373, 380, 401, 452
 Maturin, C. R. 382
 Medvedev, P. N. 305
 Merleau Ponty, Maurice 123, 187, 197, 214
 Meschonnic, Henri 26, 36
 Michelet, Jules 452
 Miclău, Paul 90
 Milton, John 331

Mondrian, Pieter Cornelis 126
 Munteanu, Romul 8, 26, 39
 Murnu, G. 321
 Musset, Alfret de 382

N

Nasta, Mihai 8, 12, 39, 256,
 444, 447
 Naum, T. 386
 Nelli, René 267
 Nerval, Gérard(de) 348
 Nietzsche, Friedrich 82, 83,
 114, 157, 229—232, 234, 235,
 238, 240, 352, 401

O

Ollier, Claude 136
 Orosius, Paul 342
 Ottino, Paul 298
 Ovidiu 341

P

Pascadi, Ion 39
 Pasteur, Louis 286
 Paulhan, Jean 187
 Pauvert, Jean Jacques 433
 Peirce, Charles Sanders 16, 75,
 79—81, 271, 349
 Pézard, André 335
 Picard, Raymond 8, 9, 168—
 172, 432
 Picon, Gaëtan 132
 Pingaud, Bernard 21, 22, 34,
 138, 155

Platon 58, 59, 63, 67, 82, 87,
 115, 218, 269
 Pleynet, Marcelin 20, 23, 27,
 179—192, 229, 233, 236, 237,
 365—399, 429—441, 450, 453
 Plinius 342
 Poe, Edgar Allan 154, 382, 400,
 402
 Ponge, Francis 239, 366
 Pontalis, J.-B. 27, 443, 449—
 451
 Pop, Ion 5, 6, 8, 12, 37
 Poulet, Georges 177
 Pound, Ezra 332
 Priscian 176
 Propp, Vladimir I. 124, 166
 Proust, Marcel 33, 129, 130,
 132—136, 153, 156, 160, 178,
 400

Q

Quevedos, Villegos Francisco
 (de) 347
 Quine, Willard van Orman
 269

R

Rabelais, François 267
 Racine, Jean 165, 166, 169, 170,
 177, 286, 452
 Reichenbach, Hans 312
 Rembrandt 425
 Rey, Jean-Michel 31, 34
 Ricardo, David 311
 Ricardou, Jean 6, 9, 34, 36, 37,
 40, 127—155, 453

Richard, Jean-Pierre 39, 161,
171, 173, 177
Richards, Ivor Armstrong 39
Ricoeur, Paul 159
Rimbaud, Arthur 154, 233, 239,
246, 350, 400
Risset, Jacqueline 221—225, 453
Robbe-Grillet, Alain 40, 126,
130, 135, 136, 138, 139, 143,
144, 146, 183, 421—428, 432
Robert, Marthe 162, 175
Roche, Maurice 36
Rosenberg, Harold 185, 436,
440
Rossenbluth, A. 301
Rousseau, Jean Jacques 49, 52,
61—64, 67, 69, 70, 71, 97,
98, 112, 310
Roussel, Raymond 130, 135,
154, 263, 314, 400, 432
Rousset, Jean 153
Russell, Bertrand 96
Ruwet, Nicolas 159, 166, 290,
293

S

Sade, Donatier Alphonse Do-
minique(de) 44, 154, 157, 243,
248, 279, 332, 383, 384, 391,
432, 433, 435, 452
Sainte-Beuve, Charles-Augustin
139, 154
Saint-Exupéry, Antoine(de) 154
Sarduy, Severo 175
Sartre, Jean Paul 127—132, 135,
136—138, 141, 142, 148, 187,
430

Saumjan, Sebastian Konstanti-
novici 253—255
Saussure, Ferdinand(de) 13, 14,
16, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 28,
52—119, 137, 199, 202, 205,
286, 301, 343, 445
Schelling, Friedrich Wilhelm
Joseph 332
Schopenhauer, Arthur 186, 201
Scot, Duns 80
Sebag, L. 165
Sellier, Philippe 381—383, 389
Seurat, Georges 182, 183
Shakespeare, William 166, 382,
385, 403
Shannon, Claude 113
Siertsema, Bertha 97
Simon, Claude 130, 135
Sincu, Alexandru 8, 39
Socrate 67
Sofocle 165
Sollers, Philippe 8—10, 13, 19,
21—27, 31—37, 47, 50, 142,
154, 157, 217, 229, 235, 241,
248, 273—282, 289, 313, 331
—364, 372, 374—376, 385,
393, 400—420, 440, 442, 446
—449, 452, 453
Solomon, P. 350
Soupault, Philippe 365
Spang-Hansen, Hennings 97,
289
Spinoza, Baruch 116
Stalin, Iosif Visarionovici 369
Starobinski, Jean 65, 117, 343
Statiu 341, 356
Stender-Petersen, Ad. 98

Strabon 47
Sue, Eugen 378—380, 382, 383
Streckeisen-Moultou 64

§

Šklovski, Viktor 257

T

Taine, Hippolyte 169
Thibaudeau, Jean 6, 36, 40
Titus Livius 342
Tînianov, I. N. 294
Todorov, Tzvetan 9, 17, 33, 39,
40, 166, 287, 318—330 444,
453
Tolstoi, Lev Nicolaevici 297
Toma, Radu 36, 39
Troşki, Lev Davidovici 369
Trubeţkoi, Nikolai Serghievici
52, 73
Tzara, Tristan 367

U

Uldall, H. J. 94, 96, 97

V

Vachek, Joseph 97
Valéry Paul 139
Vallès, Jules 365
Vandier, J. 112
Vasarely, Victor 183
Vergiliu 341, 342, 347, 350,
354—357
Verlaine, Paul 177
Vico, Giambattista 50, 335, 339,
353
Vulpescu, Romulus 335

W

Wagner, Richard 401, 418
Wald, Henri 39
Weaver, J. 113
Wiener, Norbert 251
Wiener, W. 301

X

Xenofon 366

Z

Zwirner, E şi Z. 95

SUMAR

Introducere	5
Notă asupra ediției	39

I

Program	44
Jacques Derrida, Lingvistică și gramatologie	49
Roland Barthes, Imaginarea semnului	120
Jean Ricardou, Literatura: o critică	127
Roland Barthes, Critică și adevăr	156
Marcelin Pleynet, Contradicție principală, contradicție specifică, imitarea picturii	179
Jean-Joseph Goux, Marx și înscrierea muncii	193
Jacqueline Risset, Întrebări asupra regulilor jocului	221
Jean-Louis Baudry, Scriitură, ficțiune, ideologie	226
Julia Kristeva, Problemele structurării textului	250
Philippe Sollers, Nivelurile semantice ale unui text modern	273
Jean-Louis Houdebine, Cercetare preliminară a noțiunii de text	283
Julia Kristeva, Semiotica: știință critică și/sau critică a științei	300

II

Tzvetan Todorov, Povestirea primitivă	318
Philippe Sollers, Dante și străbaterea scriiturii	331
Marcelin Pleynet, Lautréamont politic	365
Philippe Sollers, Literatură și totalitate	400
Roland Barthes, Literatură literală	421
Marcelin Pleynet, Problemele avangardei	429
Notă explicativă	442
Note bibliografice	452
Indice de materii	455
Indice de nume	485

**„Teoria scriiturii textului
se face în dinamica practicii
acestei scriituri.“**

(Program)